الألف كتاب
الثانى
١٥٣

مارجريت روز

ما بعد الحداثة

ترجمة : أحمد الشامى

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مابعد الحداثة

الألف كتاب الثانى

الإشراف العام
د. سمير سرحان
رئيس مجلس الإدارة

رئيس التحرير
لمعى المطيعى

مدير التحرير
أحمد صليحة

الإشراف الفنى
محمد قطب

الإخراج الفنى
محسنة عطية

ما بعد الحداثة

(تحليل نقدى)

تأليف

مارجريت روز

ترجمة

أحمد الشامى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٤

هذه هي الترجمة العربية الكاملة لكتاب

THE POST-MODERN &

THE POST-INDUSTRIAL

by

MARGARET A. ROSE

الفهـــرس

تصدير

مع دخولنا فى العقد الأخير من القرن الحالى الذى يدنو من آخره يجدر بنا أن نلقى نظرة على ما فات من نظريات شتى أخذت فى الظهور منذ العقود الأولى من هذا القرن ، تلك النظريات التى تصف ثقافة هذا القرن أو فنونه بصفة « ما بعد الحداثة » ، وتنسب للمجتمع خلاله صفة « ما بعد التصنيع » · ولسوف يتضح من العرض التاريخى فى هذا الكتاب ومن تحليل تلك النظريات ومصطلحاتها أن مصطلح ما بعد التصنيع يعود الى عام ١٩١٤ ، حيث استخدم لاول مرة استخداما دلاليا مهما ، أما مصطلح ما بعد الحداثة فيرجع الى عام ١٩٣٤ (١) · ومن الجدير بالذكر بشأن هذه المصطلحات واستخداماتها مع اقتراب القرن الجديد أن نسجل أن استخدامها لا ينبع فحسب من اتجاهات نقدية شتى ، بل ومتصارعة فى بعض الأحيان بشأن الثقافات الحديثة ، أو المجتمعات الصناعية الحديثة فى القرن العشرين ، ولكن هذا الاستخدام ينبع كذلك من أفكار مثالية وبرامج مختلفة لكل من الحاضر والمستقبل (٢) ·

ظهر العديد من النظريات التى تستخدم مصطلحى ما بعد الحداثة وما بعد التصنيع خلال عقود مختلفة ، وعلى أساس فهم مختلف لمصطلحات « الحديث » و «الحداثة » و « التحديث » و « المودرنية » و« الصناعى » ، وأيضا لمفهوم اللفظ الانجليزى « Post » (أى ما بعد كذا) ، ولذلك فثمة حاجة ماسة لعرض هذه النظريات عرضا واضحا ونقديا ، ولتحليلها بما يوضح فائدتها ـ أو المشاكل الكامنة فيها ـ بشأن ما تقدمه من نماذج مختلفة عن الحقبة الحالية أو القرن المقبل ·

من الأهداف الرئيسية لهذا الكتاب تقديم استعراض واضح لبعض مصطلحات استخدمت فى القرن العشرين لوصف ثقافة هــذا القرن بأنها ثقافة ما بعد الحديث ، ولوصف المجتمع فيه بأنه مجتمع ما بعد التصنيع، حتى يتسنى للقارىء تقييمها ، ولذلك يبدأ الكتــاب باستعراض تاريخى ونقدى لأهم استعمالات المصطلحات المذكورة ، وأكثرها تأثيرا ثم ينتقل الى تحليل نقدى للافتراضات المسلمة الكامنة وراءها والآراء المقترنة بتلك المصطلحات فى النظريات والتطبيقات الحديثة ٠

أما بالنسبة لترتيب المحتويات فى الكتاب فيجد القارىء مقدمــة وجيزة فى البداية تتناول موضوعات أعم ذات صلة بتعريف المصطلحات المذكورة ، يليها فصل عن تاريخ ومشكلات تعريف لفظ ما بعد الحــديث ، والمصطلحات المرتبطة به مثل « ما بعد الحــداثة » ، و « ما بعد التحديث » و « ما بعد المودرنية » . أما الفصل الثالث فيقدم لمفهوم مجتمع ما بعد التصنيع الذى طالما ارتبط به مفهوم ما بعد الحديث خاصة فى الســنوات الأخيرة وهذا الموضوع فى حد ذاته ذو أهمية لفهم التطورات الحالية فى وصف المجتمع والتكنولوجيا وتحليلها فى حياتنا المعاصرة ٠

بعد ذلك ينتقل الكتاب الى تنــاول ما ســوف نسميــه بنظــريات « التفكيك » الأساسية المتعلقــة بمفهوم ما بعد الحداثة ، مستعرضــا آراء هذه النظريات عن مجتمع ما بعد التصنيع (٤) ، وعلى وجه التحديد يتناول الكتاب أعمال ايهاب حسن وجــان بودريلار ، وجان فرانســوا ليوتار وفريدريك جيمسون ويورجين هابرماس وهال فوستر وآخرين (٥) ٠

أما الفصل الرابع فيعرض للفكرة التى تنظــر الى ما بعــد الحداثة بوصفها « مزاوجة بين الحداثة وغيرها من المذاهب ، وهى الفكرة التى يطرحها الناقد والمؤرخ المعمارى تشارلز جنكس ، كما يتناول ذلك الفصل نقد جنكس لما سوف نطلق عليه هنا « المنحى التفكيكى فى مذهب ما بعــد الحداثة » ، اذ أن هذا المنحى يتناول بعض الظواهر التى ربما يجدر بنا أن نصفها بأنها « حديثــة متأخــرة » أكثر من وصفها بأنهــا تنتمى الى « ما بعد الحديث » ، وفى هذا السياق يتتبع الفصل الرابع تطور تعريفات ما بعد الحداثة عند جنكس بداية من أعماله عن عمارة ما بعد الحداثة ، وحتى مناقشاته عن « كلاسيكية ما بعد الحداثة » ، وما كتبه عن مفهــوم ما بعد الحداثة فى الفنون البصرية ، بالاضافة الى تعليقاته على بعض نظــريات العمــــارة الأحدث زمنــــا ، والتى تنتمى مع ذلك الى نظريات « التفكيك » التى تصنف فى اطار الحداثة المتأخرة (٦) ٠

ويعقد الكتاب فى الفصل الثالث مقارنة بين رؤية فريدريك جيمسون لفندق بونافنتير لجون بورتمان بوصفه من أعمال ما بعد الحداثة من ناحية ، ووصف جنكس لهذا الفندق نفسه بأنه ينتمى لأواخر حقبة الحداثة ، ويلاحظ ان جنكس استخدم وصف الحداثة المتأخرة (أو أواخر حقبة الحداثة) فى كثير من أعماله عن العمارة الحديثة لوصف المبانى التى تتسم بملامح الحركة الحديثة منذ الستينات وما بعدها ، وفى كثير من الحالات نجده يبالغ فى هذا الاستعمال · ففى عام ۱۹۸۰ نشر جنكس قائمة بالخصائص التى تميز بين الحديث و « الحديث المتأخر » و « ما بعد الحديث » (۷) . وقد ظهر فى تلك القائمة ان « الحديث المتأخر » و « ما بعد الحديث » يسيران جنبا الى جنبا منذ الستينات فصاعدا · ويقول جنكس ان الموضوعات التى يصفها ليوتار ، وحسن وجيمسون وفوستر ينبغى أن تعد من قبيل الأعمال الحديثة المتأخرة ، لا أعمال ما بعد الحداثة (۸) وذلك على الرغم من أن هؤلاء الكتاب أنفسهم آثروا استخدام مصطلح ما بعد الحديث بدلا من غيره فى وصفهم للمجتمع والثقافة الراهنة · جدير بالذكر أن معظم هؤلاء النقاد أصحاب النظريات استعاروا بعض الأفكار من نظرية التفكيك لاستعمالها فى نظرياتهم عن ما بعد الحداثة ، ولكننى على الرغم من ذلك أرى ان استخدامى للمصطلحات فى هذا الكتاب يقدم حلا لتلك المشكلة ـ تلك المشكلة التى تتمثل فى أن هؤلاء الكتاب يعلنون انتسابهم الى مذهب ما بعد الحداثة فى حين يرى جنكس أنهم ينتسبون الى الحداثة المتأخرة . ومن غير المعقول أن نطلق على هؤلاء الكتاب عبارة أصحاب ما بعد الحداثة المنتمين للحداثة المتأخرة والحل الذى يطرحه هذا الكتاب أن نصف هؤلا الكتاب بأنهم ينتسبون الى المنحى التفكيكى فى مذهب ما بعد الحداثة ، مع التنويه باعتراض جنكس على ايثارهم لمصطلح ما بعد الحديث ، بالاضافة الى التنويه بالاستعمال العام لصفة « تفكيكى » التى تنسحب على أفكار شتى منها ما هو تفكيكى ومنها ما هو بعد حداثى ، وذلك كما سيتضح فى بداية الفصل الثالث ·

أما الفصل الخامس فيتناول بالدراسة مجموعة من الآراء حول مفهومى ما بعد الحداثة وما بعد الصناعى منهـا آراء باولو بورتوجيزى وكينيث فرامبتون ، وجون فيكيت وبيتر فولر وبعض النقاد النسويين · ثم يختتم الكتاب بالفصل السادس الذى يلخص تاريخ استعمالات المصطلحات الواردة فى ثنايا الكتاب مع تعليق أخير على قيمة هذه المصطلحات ·

وسوف تركز هذه الدراسة فى تحليلها للمفاهيم على أبرز نظريات

ما بعد عصر الحداثة والتصنيع ، والتى اشتقت منها نظريات وتطبيقات أخرى حديثة تتعلق بتلك المفاهيم فى الفنون والعمارة والسينما والفلسفة والعلوم الاجتماعية ، وهى عديدة بحيث لايتسع المقام لحصرها فى أية دراسة عامة جادة فى هذا المجال ، وبينما تركز الدراسة الحالية على تلك النظريات فانها تشتمل كذلك على تنويهات شتى بمختلف الاستعمالات الحديثة لمفهومى « ما بعد الحديث » و « ما بعد التصنيع » ، فتكثر هذه التنويهات فى متن الكتاب وفى الحواشى على حد سواء ، ويلاحظ أن الكشاف المثبت فى آخر الكتاب يهدف لتمكين القارىء من الرجوع الى مختلف مواضع التنويهات حسب الضرورة ، وتتبع النظريات الأساسية التى كانت بمثابة بدايات لتطبيقات أخرى عديدة (٩) ٠

ولا يزال كثير من الكتاب فى شتى أنحاء العالم يولون الاهتمام لتطوير مفهومى ما بعد الحداثة وما بعد التصنيع ، وتامل مؤلفة هذا الكتاب أن منهاجها فى التحليل النقدى للأركان الرئيسية للنظريات الأساسية حول هذين المفهومين ـ والتى تولدت منها نظريات أحدث ، ولا يزال يتولد منها الجديد ـ سيتيح للقارىء مواصلة الانتفاع بتلك الدراسة لتحليل أعمال لاحقة ، وللتوصل الى تكوين رؤيته الخاصة عن هذين المفهومين (١٠) ٠

ولا شك أن الوضوح فى صياغة هذين المفهومين وتطويرهما شرط ضرورى لاستمرارهما وتاثيرهما فى الحاضر والمستقبل ٠

مقدمة

بادىء ذى بدء استخدم العديد من المفكرين مصطلح ما بعد الحديث حسبما فهم كل منهم معنى modern (حديث) والبادئة الانجليزية « post » (بعد ...) ، ومن بين تفسيرات لفظ « post-modern » أنه « انفصال » عن الحديث أو « استمرار » له . وقد استخدم مصطلح ما بعد الحديث للاشارة لمفاهيم عديدة عن الحقبة الحديثة (والتى تمتد من عصر النهضة حتى الحاضر على الرغم من أن لفظ « modern » فى الانجليزية مشتق من كلمة تعنى « الآن » أو «اليوم» (١)) . ليس هذا فحسب وانما استخدم المصطلح حسب مفاهيم عديدة لمعنى الحداثة فى الفنون أو العمارة ، ولمعنى التحديث (بمعنى التطورات الاقتصادية والتكنولوجية التى شهدها القرن السابق ابان التوسع الصناعى والراسمالى والذى صار يعد سمة للمجتمعات « الحديثة ») (٢) ، ولمعنى المودرنية والتى تعرف بأنها محصلة «الحداثة» و « العصرى » و « التحديث » .

وسوف يتضح فى الفصول التالية أن مصطلح ما بعد الحديث قد استخدم أيضا كمرادف لما بعد الحداثة عند بعض الكتاب دونما اشارة الى احتمال استخدامه للتعبير عن التمرد على الحاضر أو التحديث ، وفى الوقت نفسه استخدم آخرون المصطلح ذاته للاشارة الى الظواهر الثلاث فى آن واحد ، بينما استخدمه البعض الآخر للتعبير عن المفهومين الآخرين احدهما او كليهما . وبالاضافة الى ذلك استخدم آخرون الألفاظ العلمية الدقيقه

مثل ما بعد الحداثة على نحو عام ينسحب على أكثر من رد فعل استطيقى أو سياسى أو فلسفى تجاه ما يعرفه هؤلاء بالمعاصر ·

هذه الاستخدامات التعميمية لمفهوم ما بعد الحداثة ربما تنطوى على نظرة بالغة العمومية للمعاصر ، ولكن ثمة مفاهيم أخرى تقوم على التعريف الدقيق لمفهوم ما بعد الحداثة وعلى أساس مناهضة الحداثة أو اصلاحها ـ تلك الحداثة التى فسرت تفسيرات خاصة منها مثلا أنها تعنى الوظيفية فى العمارة ، أو التجريد فى الفن ، وعلى غرار ذلك نجد أن معظم الاستخدامات الدقيقة لمفهومى ما بعد التحديث وما بعد المودرنية يستندان الى مفهوم بعينه يتعلق بالتحديث أو المودرنية ·وكما سوف يتضح من الفصل الذى يتناول تعريف ما بعد التصنيع تعتمد كثير من الاستخدامات الحالية لهذا المصطلح على مفهوم بعينه للمجتمع الصناعى ، وسنرى كيف اختلف الكتاب فى مواقفهم من التمييز بين الصناعى وما بعد الصناعى ، ومن مفاهيم أخرى مثل مفهوم ما بعد الحداثة ·

وكما أشرت سالفا فان ما يهمنا لفهم ما بعد الحديث والأفكار المرتبطة به ليس مجرد تعريف أو فهم الشطر الأخير من المصطلح (سواء أكان الحديث ، أو الحداثة ، أو التحديث أو المودرنية أو الصناعى) ولكن ما يهم أيضا هو تعريف البادئة الانجليزية Post (ما بعد ···) بوصفها اشارة الى (الانفصال عن » مكونات الحديث أو « استمراره » أو بوصفها مزيجا من الاثنين أو جدلية للانفصال والاتصال (٣) · وعلى الرغم من تعذر تحليل كل ما قيل عن ما بعد الحديث ، أو ما بعد الصناعى فى هذا الكتاب فاننى آمل ـ كما أسلفت ـ أن يفى تحليل النظريات الاساسية وافتراضاتها المسلمة حاجة القارىء حتى يتمكن بنفسه من تحليل أية نظرية أخرى ، أو أى تطبيق لنظرية ما لم نتناولها تفصيلا فى متن الكتاب أو فى الحواشى ، وحتى يتمكن من الربط بين هذه النظريات وغيرها من النظريات والآراء (٤) ·

تعريف ما بعـد الحديث

يفرد ديك هيبدايج Dick Hebdige قسما خاصا لما بعد الحداثة فى كتابه الصادر عام ١٩٨٨ بعنوان :
(Hiding in the Light : On Images and Things)

ويستهل هذا القسم بقوله « ان نجاح مصطلح ما بعد الحداثة ... قد ولد مشاكل خاصة به » ويضيف :

> **مع انتهاء عقد الثمانينات تتزايد صـعوبة التحـديد الدقيق للمعنى وراء مصطلح « ما بعد الحداثة ، لأنه يتشعب عبر مناقشات مختلفة ويتجاوز الحدود ما بين فروع المعرفة المختلفة وتسعى أطراف مختلفة للاستشهاد بهذا المصطلح ، واستخدامه للتعبير عن خضـم من الأشـــياء والتوجهـــات والطوارىء المتنافرة (١) .**

وعلى الرغم من هذا الاعتراض وغيره (٢) ، يمكننا أن ندفع بوجود بعض الخلافات المذهبية أو غيرها وراء تعدد التعريفات التى أطلقت على ما بعد الحداثة وما بعد الحديث بصفة عامة حاليا ، فليس ثمة ما ينفى هذا الرأى بالضرورة ، فى حين يمكن أن نضع تصنيفات وصفات اكثر وضوحا وسلاسة للتعريفات التى قدمتها الاتجـاهات المختـلفة . ومن الأفكار السائدة عن ما بعد الحداثة أنها حركة تتقبل مفهوم « كله ماشى »، وترجع هذه الفكرة لعدة مصادر أساسية منها الهجوم الذى شنه النـاقد الفرنسى « ليوتار Lyotard على مفهـوم آخـر مختلف لمـا بعـد الحداثة لا يمكن القول بأنه يصف بدقة أهداف هذه الحركة (٣) .

وقد سارت كثير من المناقشات الأخيرة (وليس جميعها بالتأكيد) على نهج كتابات ليوتار الى حد ما ، وعلى سبيل المثال نجد أن هيبدايج

نفسه يقدم ملخصا لعدة استعمالات لمصطلح « ما بعد الحداثة » ، ثم يأخذ فى استعماله ـ دون أن يذكر ذلك صراحة ـ بنفس مفهوم ليوتار عن نقده لما فوق القص (٤) ، زاعما بأن استعراضه للمصطلح يقتضى منه « التمرد على روح ما بعد الحداثة » والتى تفهم على أنها « تستند الى رفض فكرة البراعة وسيادة الصورة الواضحة » (٥) ٠

هذا الرفض لفكرة الاجادة يتفق مع آراء ليوتار عن تفكيك « ما فوق القص » الحديث (٦) ، أما رفض « سيادة الصورة الواضحة » كهدف من أهداف ما بعد الحداثة فيستحضر الى الذهن مصطلحات تتردد فى أعمال عدد من الكتاب أمثال جاى ديبور Guy Debord فى Society of the Spectacle (١٩٦٧) ، وجان بودريلارد Jean Baudrillard فى مقال له فى كتاب Postmodern Culture (٧) لهال فوستر Hal Foster أو كتاب بودريلارد الصادر عام ١٩٧٥ بعنوان Orders of Simulacra وفى هذا الكتاب الأخير يتناول بودريلارد « المظهر الهزلى » للطبقة السياسية (٨) ، بل انه يقسم التاريخ منذ عصر النهضة الى ثلاثة « مستويات مظهرية » أساسية ، فمن عصر النهضة وحتى الثورة الصناعية تلك فترة الزائف أو المصطنع ، أما الحقبة الصناعية فهى حقبة الانتاج ، والحقبة الحالية حقبة المحاكاة حيث يغلب على الواقع صور ذلك الواقع باستمرار لا حقيقته ويسوده استحالة التحديد (٩) ٠

ويتناول بودريلار أيضا العالم المعاصر ، لا العالم المسمى بما بعد الحديث ، وعلى جانب آخر نجد ناقدا آخر من نقاد ما بعد الحداثة وهو ايهاب حسن يسبق هيبدايج وليوتار فى الكتابة ويرى أن زمن ما بعد الحديث هو زمن « استحاله التحديد » (١٠) وفى الوقت نفسه ، نجد كتابا آخرين مثل فريدريك جيمسون Fredric Jameson يرددون ما ذهب اليه بودريلار من أن زماننا الآن لهو بمثابة « نظام سيبرنطيقى رأسمالى جديد » يهدف الى التحكم الكامل (١١) ٠

ويمضى هيبدايج فى تعليقه على ما بعد الحداثة متبنيا مفاهيم بودريلار عندما يقول ان « ما بعد الحديث هو الحداثة الخالية من الأحلام والآمال التى مكنت البشر من احتمال الحداثة » (١٢) ويضيف « ان ما بعد الحداثة هى حالة من فقدان المركزية ، ومن التشعب ، نساق فيها من مكان الى مكان عبر سلسلة متصلة من السطوح العاكسة كالمرايا المتقابلة ، تجتذبنا صرخة الدال signifier المجنون » (١٣) ٠ وسوف نرى لاحقا أن هيبدايج يصف ما بعد الحداثة بأنها التلفيق bricolage . والمعارضة (محاكاة الأشكال السالفة ومزجها) Pastiche ، والمجاز أو الرمز

allegoty والفراغ المفرط hyperspace فى العمارة الجديدة » (١٤) ·
هذا الوصف يردد ما قاله فريدريك جيمسون عن وصف بودريلار لما بعد الحداثة الذى يسبغ عليها خصائص معينة (١٥) يفضل آخـرون ، مثل تشرلز جنكس Charles Jenks ، وصفها بانها « حداثه متأخرة » (١٦)·

هذه النماذج الناجمة عن النظريات المذكورة عاليه سنعرض لها فى فصول قادمة · والآن فلننظر الى تعريف قاموس اكسفورد Oxford English Dictionary (OED) Supplement سنة ١٩٨٢ ، والذى يعطى رؤية أعرض من مفهوم ما بعد الحديث عند هيبداين والرؤى المماثلة ، ولـكن تعريف اكسفورد محدود بالضرورة فى محاولته لتغطية استعمالات المصطلح تغطية كاملة تشمل كل التفاصيل اللازمة للعرض التاريخى الوافى سـواء لهذا المصطلح أو لمصطلح ما بعد الحداثة الذى يرتبط به أحيانا ·

يبدأ تعريف قاموس أكسفورد هكذا :

Post-modern, a. Also post-Modern. (POST-B. lb.) Subsequent to, or later than, what is « modern » ; spec. in the arts, esp. Archit., applied to a movement in reaction against that designated « modern » (cf. MODERN a., 2 h.) (19) Hence post-modernism, post-modernist, a. and sb.

(تال لـ ··· أو متأخر عن ماهو حديث خاصة فى الفنون وبالذات فى العمارة ، وينطبق هذا اللفظ على حركة تناهض ما يعرف « بالحديث ») ·

وهذا التعريف يبدو علميا بصورة عامة ، ولكنه ينطوى على عدد من المشكلات ربما يلاحظها القارىء الخبير بالتعريفات المختلفة لما بعد الحديث · اولا ان كلمة ما بعد الحديث لا تفهم بالضرورة على أنها دائما تالية للحديث أو لاحقة عليه ، فقد تكون متزامنة معه ، أو حتى « سابقة » عليه كما فى كتابات ليوتار · ثانيـا على الرغـم من أن تشارلز جنكس وهو واحد من نقاد ما بعد الحداثة يضع آراء ليوتار موضع التساؤل فان جنكس نفسه لا يرى أن عمارة ما بعد الحداثة مجرد رد فعـل مضـاد « للحديث » ، بل وصف تلك العمارة بانها مزاوجة الأسلوب الحديث بغيره من الأساليب أو الطرز (٢٠) ·

وبالاضافة لما تقـدم فثمة بعض المشـكلات التى تنشـأ من تعريف قاموس اكسفورد بسبب ورود كلمة « حديث » modern فى سياق تعريف « ما بعد الحديث » على أنه « متعلق بالفنون والعمارة » وأنه

« حركة تمثل رد فعل ضد ما يعرف « بالحديث » ، وهذه المشاكل لا ترجع فحسب الى دمج مصطلحى « حديث » و « حداثة » ، حيث ينسحب أولهما على الفنون ، بينما يتعذر أحيانا استخدام المصطلحين معا لوصف ظواهر بعينها ، فمن ناحية أخرى ثمة مشكلة أخرى فى تعريف اكسفورد للفظ « حديث » وهو « الابتعاد عن ... أو نبذ الأساليب والقيم التقليدية أو المتعارف عليها » (٢١) فلدينا بذلك تعريف لما بعد الحديث يعطى وصفا سالبا معتمدا على رد الفعل ضد الحديث ، بل ويربط ما بعد الحديث بوصف سلبى للحديث ذاته حيث يرى بدوره أن ذلك الأخير رد فعل ضد تقاليد أخرى . وقد يكون ذلك سليما فى بعض الحالات بالنسبة لمفهوم الحداثة ، ولكنه ليس المنطلق الوحيد للحديث أو الحداثة عند كتاب ما بعد الحداثة الذين يعمدون الى الخروج على البدائل الحداثية للتقاليد الأخرى والرفض الحداثى للماضى .

وثمة مشكلات أخرى كثيرة تظهر عند استعراض الاستعمالات الحالية لمصطلح ما بعد الحديث فنجد أن تعريف أكسفورد يشير الى استخدام جوزيف هودنوت Joseph Hudnut لهذا المصطلح فى مجال العمارة (والذى يرجع حسب تعريف القاموس الى عام ١٩٤٩ ، ويعد أقدم استعمال لمصطلح ما بعد الحديث ، ولكن هودنوت فى الحقيقة استخدمه منذ عام ١٩٤٥ على الأقل، ويرى آخرون أنه استخدمه حتى قبل ذلك التاريخ) . تلك الاشارة تتعلق بمفهوم عمارة ما بعد الحداثة بوصفها لونا من البناء سابق التجهيز يتم على نطاق الانتاج الضخم ، والذى يرفضه اليوم كثير من المعماريين المنتمين لمذهب ما بعد الحداثة لأنهم يرون أن هذا المفهوم يصف عمارة « الحداثة المفرطة Ultra-modernism وليست « ما بعد الحداثة (٢٣) » وبالاضافة الى ذلك نجد فى استشهاد القاموس بعبارة منسوبة الى هودنوت فكرة بسيطة عن استخدام هذا المصطلح للاشارة الى المنازل سابقة التجهيز :

« لسوف يكون المالك انسانا حديثا ، أو انسانا ينتمى لمذهب ما بعد الحداثة اذا تصورنا وجود مثل هذا المفهوم . فلا عاطفة ولا خيالات جامحة ولا أهواء » (٢٤) .

جاءت تلك العبارة فى مقال ، لهودنوت نشر عام ١٩٤٥ تحت عنوان The post-m dern house وكذلك فى مجموعة مقالات نشرت عام ١٩٤٩ بعنوان Architecture and the Spirit of Man (٢٥) ، وترد فى سياق الفقرة التالية :

لا أتخيل انسانا رومانسيا كمالك للمنزل الذى سأصممه للمستقبل ، ولن أدافع عن اختيار العميل لأنه ينبع من الضعف البشرى • كلا ـ لسوف يكون المالك انسانا حديثا ، أو انسانا ينتمى لمذهب ما بعد الحداثة اذا تصورنا وجود مثل هذا المفهوم • فلا عاطفة ولا خيالات جامحة ولا أهواء ، ومن ثم سيكون ذوقه وتفكيره انسب ما يكون لأسلوب الحياة فى مجتمع جمعي صناعى ، وسيبدو له العالم ان شاء بمثابة نظام من التتابع السببى يتحول فى كل يوم على أيدى معجزات العلم المتراكمة • ولكنه سينفرد بقدر من الخبرات الذاتية التى لا تخضع لمؤثر خارجي ، ولا يعكر صفوها الضمير الجمعي • وعندما يسود الكون طابع الحياة الجماعية وسيطرة الآلة والقوالب المعيارية فستظل فرصة هذه الخبرات متاحة للظهور فى المنزل فعلى الرغم من أن المنزل هو نتاج بالغ الدقة لعمليات حديثة فسيظل يحوى بداخله الولاء القديم الذى لا يضيع تحت حصار الآلة له • عندما يحين ذلك الوقت سيكون على المعمارى ـ كما هو واجب عليه الآن ـ أن يتفهم هذا الانتماء ـ أكثر من غيره ـ وان يبرزه فى شكل جميل وصادق لا ينهزم أمام جحافل التصنيع (٢٦) •

قصدت باقتباس هذه العبارة كاملة توضيح عدة نقاط لأهميتها فى فكرة هودنوت عن ما بعد الحديث • أولا يتضح أنه يستخدم مفهوم ما بعد الحديث لوصف ما يمكن أن نسميه أيضا « المالك الحديث » أو « الحديث المفرط » على حد تعبير هودنوت • ثانيا أن هودنوت يتحدث فى مستهل مقاله الصادر عام ١٩٤٥ بعنوان « المنزل بعد الحديث » عن المنزل أو الكوخ سابق التجهيز بوصفه منزل المستقبل (٢٧) ، كما يرى فى النص المنشور عام ١٩٤٩ أنه كون رؤيته من خلال « التفكير فى المنازل التى تبنيها المصانع ، كنتاج صرف للبحث والتصنيع التكنولوجى ، وتعد المصانع بانها ستنفدها بمجرد الانتهاء من بعض التفاصيل المتبقية بخصوص التمويل والتوزيع » (٢٨) • لقد تخيل هودنوت تلك المنازل عام ١٩٤٩ وتخيل أنها «تضغط بواسطة ماكينات عملاقة تشكل البلاستيك أو الصلب الكروم، وتنتج خطوط التجميع عشرات الآلاف منها ، وتسلم فى أى مكان بمجرد طلبها بالتليفون ، وتصبح جاهزة للسكنى بمجرد ربط بعض المسامير » (٢٩) وذات مرة تصادف أن كان هودنوت يستقل طائرة فوق ساحة الانتظار

السيارات بجوار استاد للبيسبول فرأى آلافا من السيارات الواقفة فى تشكيل يشبه الهيكل العظمى للسمكة ، فأوحى ذلك المشهد له بمنظر الضواحى فى المستقبل حيث « تمتلك كل أسرة منزلا متحركا من النوع الذى يتم تصنيعه فى اطار عمليات الانتاج الضخم بمواصفات ثابتة ، الا أن كل منزل يمتاز عن منازل الجيرة بالحرية فى اختيار لون المنزل وبتطلعهم الى اقتناء أحدث صيحات تلك المنازل » (٣٠) ٠

بالاضافة لذلك يصف هودنوت الشخص الذى سيمتلك منزل ما بعد الحديث فى خاتمة مقاله بأنه قمة نتاج « معجزات العلم المتراكمة » ، والتى يمكن أن نسميها أيضا عوامل « التحديث » ، اذ أن المقال نفسه يتحدث عن ظهور نمط صناعى جمعى، وهذا النمط الآن يبدو وكأنه ينطبق على العلاقات القائمة فى المجتمع الصناعى الحديث أكثر من أى نمط « بعد صناعى » تحدث عنه جنكس فى كتاباته عن ما بعد الحديث فى العمارة ٠ ولهذا السبب يمكن القول بأن رؤية هودنوت هى رؤية « حديثة مفرطة » وليست « بعد حديثة » ٠ ولكن عندما يتناول هودنوت المعمارى فى مقابل الآلة ، لابراز سمة الجمال والصدق فى المنزل بعد الحدبث فهنا فقط نجد بعضا من الخصائص التى تقترب من نظرية عمارة ما بعد الحداثة التى ظهرت فى السبعينات ٠

كما كتب تشارلز جنكس فى كتابه? What is Post-Modernism الصادر عام ١٩٨٦ أن هودنوت « أدخل مصطلح « ما بعد الحداثة » الى عالم « اللاشعور المعمارى » ، وكان هودنوت من أبناء جامعة هارفارد مثل وولتر جروبيوس Walter Gropius ، فربما كان « يود أن يقض مضجع جروبيوس وهو واحد من رواد الحركة الحديثة » (٣٢) ٠ وعلى الرغم من أن جنكس لا يشير الى فقرة بالتحديد تدعم ذلك فاننا نجد فى مقال هودنوت (١٩٤٥) أيضا عبارة تفيد أنه لا ينصح بالعودة الى « الطراز المضحك الذى يجمع ما بين اللمسات الاستعمارية ، والملكية ، والفرنسية الريفية ، وطراز تيودور والنموذج الايطالى للفيلا الصغيرة الذى يضيف تنويعات كئيبة الى المناطف الريفية » ، ولكن هودنوت فى الوقت نفسه يرى « أن طبيعة الزج بين الطرز المختلفة فى تلك المناطق اقرب لجوهر العمارة ــ بالحدس ان لم يكن بالفعل ــ من تلك العقول المتحجرة التى لا تفهم شيئا سوى اقتصاديات المأوى ، وتقنيات التشييد الجافة » (٣٣) ٠ من هذا المنظور لم تحقق الحركة الحديثة كل ما يجب أن تحقق بالنسبة لهودنوت ، الذى يقول أيضا « اننا لم نتعلم بعد كيف نضفى معنى مقنعا (على الأساليب والدوافع الحديثة) (٣٤) ٠ ولعله بهذه الرؤية يكون قد

ادخل مفهوم ما بعد الحديث فى « اللاشعور المعمارى » كما يرى جنكس (٣٥) ٠

وفى الوقت نفسه يلاحظ أن هودنوت كان يكتب فى الأربعينات الى حد كبير فى سياق القضايا التى كانت مثارا للجدل آنئذ ، وأنه كان ينتقد تشويه الحداثة المتمثل فى جعلها مجرد حركة صرفة ، ومع ذلك فقد كان مؤمنا بسلامة كثير من نماذج الحركة الحديثة (٣٦) ٠ كما ينبغى أن نتذكر أن هودنوت لم يستخدم مصطلح ما بعد الحديث ذاته كبديل أفضل لمصطلح الحديث ، بل لوصف « صيغة فوق وظيفية » للمنزل الحديث ٠ وقد يفهم أن هودنوت كان يسعى لاثارة زملائه من أصحاب مذهب الحداثة برؤيته عن « المنزل بعد الحديث » فى السنوات المقبلة ، فان كان ذلك صحيحا فانما كانت رؤية تتنبأ بالتدهور الذى يمكن أن تؤول اليه حداثة هؤلاء ، فلم تكن رؤيته رؤية مثالية مسبقة لأى من البدائل بعد الحديثة التى يطرحها معماريو ما بعد الحداثة اليوم ٠

أما أرنولد توينبى Arnold J. Toynbee فقد استخدم مصطلح ما بعد الحديث فى عدة أجزاء من كتابه A Study of History صدرت عامى ١٩٣٩ و ١٩٤٥ ، كما ظهر أيضا ذلك المصطلح فى النسخة المختصرة لطبعة عام ١٩٣٩ والتى نشرها د٠س٠ سومرفيل D. C. Somervell عام ١٩٤٦ ، وكان توينبى قد كتب هذه الأجزاء قبل مقالات هودنوت ، ولكن قاموس أكسفورد لايشير سوى الى كتابه Historian's Approach to Religion الصادر عام ١٩٥٦ ، بدون توضيح معنى المصطلح كما جاء فى ذلك الكتاب تحديدا دقيقا (٣٧) ٠ وجدير بالذكر هنا أن توينبى يستخدم مصطلح ما بعد الحديث فى هذا الكتاب للاشارة الى التغيرات التى شهدتها الحضارة الغربية منذ نهاية القرن التاسع عشر ، كما أنه يستخدمه فى الجزء الخامس من A Study of History (١٩٣٩) لوصف الفترة التى تبدأ منذ الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ـ١٩١٨ (٣٨) ٠ ولكن توينبى لم يستخدم هذا المصطلح كما يذكر سومرفيل فى النسخة المختصرة للأجزاء الستة (١٩٤٦) للاشارة الى الحضارة الغربية منذ عام ١٨٧٥ فصاعدا الا بعد نهاية الحرب العالمية الثانية (٤٠) ، وفى الأجزاء التى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية من A Study of History (١٩٥٤) (٤١) يستخدم توينبى مصطلح ما بعد الحديث للاشارة لتلك الفترة ٠ أما فى الجزء الأول (١٩٣٤) فلا يستخدم هذا المصطلح للاشارة الى ما يوصف بلفظ ما بعد الحديث في طبعة سومرفيل المختصرة (١٩٤٦) (٤٢) ٠

بالاضـافة لاسـتعمال توينبى بعـد الحرب العالمية الثـانية للمصطلح (وكان آنئذ يكتب Post-modern بحرف M صغير) مؤرخا به لما بعد نهاية القرن التاسع عشر ، فقد استخدمه أيضا (بحرف M كبير) فى تلك الأجزاء نفسها للاشارة الى ظهور الطبقة العاملة الصناعية فى المدن ، وذلك بعد أن استخدم لفظ « Modern » (حديث) للاشـارة الى الطبقة الوسطى فى الحضارة الغربية • فعلى سبيل المثال كتب توينبى فى الجـزء الثامن من : A Study of History :

أهم النتائج التى تظهر لنا أن كلمة حديث (modern) فى عبارة الحضارة الغربية الحديثـة (Modern Western Civilization) يمكن ترجمتها على وجه الدقة الى لفظ أكثر وضوحـا فى دلالته وهو « الطبقة الوسطى » • لقد أصبحت المجتمعـات الغربية حديثة بالمعنى الغربى المعاصر للكلمة بمجرد نجاحها فى خلق طبقة برجوازية تتمتع بكثافة عددية وكفاءة تؤهلها لأن تصبح عنصرا مهيمنا فى المجتمع • اننا نعتبر الفصـل الأخير من التاريخ الغربى الذى يبـدأ منذ أواخـــر القـرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر ــ نعتبره « حديثا » بالمعنى الدقيق لأنه خلال ما يزيد على أربعة قرون ــ حتى بداية عصر « ما بعد الحديث » فى نهاية القـرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ــ تربعت الطبقة الوسطى على أكبر وأبـرز جزء فى العالم الغربى بأكمله •

ثم يضيف توينبى :

ان تعريف الثقافة الغربية الحديثة ، باعتبارها حقبة من التطور الثقافى الغربى تتميز بصعود الطبقة الوسطى ، يلقى الضوء على الظروف التى ربما يتمكن فيها أى غـريب متلق لتلك الثقافة الغربية الحديثة من أن يجعل منها ثقافته الخاصة ، وذلك قبل بدء حقبة ما بعد الحداثة فى الغرب التى تتسـم بظهور طبقة عاملة فى المدن الصناعية ، ففى العصر الحديث فى التاريخ الغربى تتناسب قدرة غير الغربيين على الاستغراب مع قدرتهم على الأخذ بأسلوب حياة الطبقة الوسـطى فى الغرب (٤٣) •

وكما سيتضح فى الحواشى فان حقبة ما بعد الحديث « عند توينبى لا تتسم فحسب بظهور طبقة عاملة صناعية فى مدن الغرب ولكن أيضا بظهور أمم وبروليتاريات أخرى مع بزوغ العلوم والمذاهب الدينية « بعد المسيحية » ٠

فى عام ١٩٨٧ كتب تشارلز جنكس فى
Post-Modernism : The New Classicism in Art and Architecture
يقول ان مصطلح ما بعد الحديث اكتسب شيئا من طابع التشاؤم المميز لشبنجلر Spengler فى كتاب توينبى A Study of History حيث يشير الى « انتهاء السيطرة الغربية ، والثقافة المسيحية وروح الفردية » (٤٤) ٠ ولكن يلاحظ أيضا أن توينبى استخدم المصطلح ذاته فى أجزاء ذلك الكتاب التى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية عام ١٩٥٤ ، وكان توينبى نفسه يراه استخداما متفائلا ، لا متشائما ، فعلى سبيل المثال كتب فى مستهل فصل يتناول « القانون والحرية فى التاريخ » فى الجزء التاسع من الكتاب المذكور أنه عندما كان يعد لتلك الدراسة فى صيف عام ١٩٢٧ كان يرى أنه سيضطر « لتناول دور القانون والحرية كل على حدة فى التاريخ البشرى قبل أن يتمكن من التنبؤ بمستقبل الحضارة الغربية » ، وهذا ما لم يتهيأ له الا بحلول شهر يونيو عام ١٩٥٠ بعد انقطاع دام سبع سنوات من ١٩٣٩ الى ١٩٤٦ ، عندما أحس أنه صار يعمل فى جو جديد « أكثر ملاءمة لموضوعه » ٠

وتمتد مناقشة توينبى لحقبة « ما بعد الحديث » فى أعماله التى ظهرت بعد الحرب حيث يحدد فيها بداية الفترة ما بعد الحداثة بنهاية القرن التاسع عشر (٤٥) ٠ كما ينتقد توينبى فى هذه الأعمال أولئك الذين يعدون انتهاء فترات بعينها عاشوها بمثابة نهاية للتاريخ (٤٦) ، وهذا النقد يوجه كذلك الى النظرة القانعة بأنه ليس فى الامكان أفضل مما كان وهنا يستشهد توينبى بما جاء فى 1066 and All That (١٩٣٠) تأليف سيلر وييتمان Seller and Yeatman : « ان التاريخ الآن فى أواخره ، اذن فهذا التاريخ نهائى » (٤٧) ، كما يوجهه الى النظرة « المضادة » التى ترى أن الأمور بلغت حدا من السوء لا يسمح بظهور أى شىء جديد مطلقا ٠

يعترض توينبى على الرأى الأول محتجا بأن « حقبة ما بعد الحديث » ستلى « الحديث » وستجلب « مآسى وتطورات جديدة » ، كما يعترض على الرأى الثانى بأن التطور المتشائم القائل بانتهاء التاريخ رأى « ذاتى » « ومحصور فى الوجود الفردى » مثله فى ذلك مثل الرأى الأول (٤٨) ٠ ان كلا الرأيين ـ سواء المتفائل الذى لا يرى ضرورة تحسن التاريخ

أو المتشائم الذى يدفع « بانتهاء التاريخ نفسه » بصورة ما ـ لا يتجاوزان وجهة نظر أصحابهما ، وعلى ذلك يصفهما توينبى بأنهمـا « صياغة عقلانية لمشاعر ذاتية لا عقلانية » (٤٩) ويضيف بعد هذه المناقشة اننا « بدراسة انهيار انحضارات وجدنا أن سبب الانهيار فى كل الحالات هو لون من ألوان الفشل فى تقرير المصير ، فعندما يفقد البشر السيطرة على مصائرهم وتلك كارثة اجتماعية فان السبب دائما ما يكون التحلل الأخلاقى » (٥٠)٠

اما بالنسبة لشبنجلر فنجد أن قضية التشاؤم عنده معقدة ، وعلى الرغم من ذلك فانه يخلص الى مقولة يمكن وصفها بأنها أشد تشاؤما مما يقترحه توينبى بشأن قدرة الفرد على التدخل فى توجيه التاريخ ، فقد كتب شبنجلر فى Decline of the West ان الحتمية التاريخية تحدد أدوارا لابد أن تنفذ سواء من خلال الفرد أو ضده » ٠

وبالاضافة الى ذلك يسوق معجم أكسفورد أمثلة أخرى لاستعمال مصطلح ما بعد الحديث منها استعمالات س٠ رايت ميلز C. Wright Mills فى Sociological Imagination (١٩٩٥) الذى يشير الى « فترة رابعة » بعد « الحقبة الحديثة » (٥٢) ، وليزلى فيدلر Leslie Fiedller (١٩٦٥) فى الاشارة الى أدب ما بعد الحداثة (ولكن استشهاد المعجم هنا ليس خير مثال اذ يقتبس العبارة التالية من فيدلر : « انى الآن مهتم بتحليـــل ٠٠ الألفاظ والصور ٠٠٠ التى انتقلت من أدب الخيال العلمى الى أدب ما بعد الحداثة » (٥٣) ، وفرانك كيرمود Frank Kermode (١٦٦٦) فى ملاحظاته عن الأدب الشعبى بوصفه دليلا على « تزايد الاحساس بعدم الحاجة الى الماضى » وأن « المنتمين لتيار ما بعد الحداثة يوطدون مركزهم » ، ونيكولاوس بفسنر Nikolaus Pevsner فى The Listener (٢٩ ديسمبر عام ١٩٦٦) فى اشارته الى «أسلوب جديد» «يخلف» « الأسلوب الحديث الدولى » المميز للثلاثينيات من هذا القرن ، والذى « شعر برغبة فى أن يسميه ٠٠ أسلوب ما بعد الحديث (٥٥) » ، بالاضافة الى اشارة وردت فى New York Review of Books (٢٨ أبريل ١٩٧٧) الى « دعوة بعد حداثية الى الغاء الفن ودمجه فى الواقع » (٥٦) ٠ كما نجد اشارتين متباينتين بعض الشىء فى Journal of the Royal Society of Arts (نوفمبر ١٩٧٩) أولاهما عن « المعماريين المنتمين لمذهب ما بعد الحداثة (الذين) يستخدمون موتيفات ٠٠٠ تطرح التساؤل بشأن الذوق » ، والثانية عن « المنتمين لتيار ما بعد الحداثة الذين استبدلوا الصورة المجازية للجسد بالصورة المجازية للآلة » ، واشارة فى مجلة Time (يناير ١٩٧٩) الى فيليب جونسون Philip Johnson بوصفه « أكثر من يمـكن

وصفهم بأنه من كبار المنتمين لما بعد الحداثة » ، وأخيرا ما ورد فى The Times Higher Education Supplement (٧ مارس ١٩٨٠) من أن الحداثة ، البنيوية ، والدادية الجديدة تمثل « رد فعل ضد « الحداثة » ٠

وسوف يرد تناول مستفيض لهذه الاستعمالات لمصطلح ما بعد الحداثة ، وستردد الاشارة اليها سواء فى نص الكتاب أو فى الحواشى ٠ وثمة امثلة أخرى مبكرة لاستعمالات المصطلح لا يورها معجم اكسفورد منها استخدام مايكل كولر Michael Koehler مرات عديدة فى مقاله المعنون Postmodernismus الذى انتهى منه فى نوفمبر ١٩٧٦ (٥٧) ، وفى هذا المقال يلفت كولر الانتباه الى استخدام المصطلح واشتقاقاته عند البروفيسور فيدريكو دى أونيس Federico de Onis عام ١٩٣٤ ، وعند عالم الأنثروبولوجيا دادلى فيتس Dudley Fitts عام ١٩٤٢ (رغم أن الاستعمال المنسوب لفيتس يعزى الى مساعده هـ٠ر٠ هيس H. R. Hays حسب قول فيتس نفسه)، وعند أرنولد جـ٠ توينبى (الذى يرجع استخدامه لمصطلح ما بعد الحديث الى عام ١٩٤٧ وليس قبل ذلك حسب رأى كولر) ، وعند تشارلز أولسون Charles Olson (فيما بين عامى ١٩٥٠ و ١٩٥٨)، وعند ايرفنج هاو Irving Howe (١٩٥٩) ، وعند هارى ليفين Harry Levin (١٩٦٠) ، وعند ليزلى فيدلر (١٩٦٥) وعند جون بيرو(٥٨) John Perreault بالاضافة الى اميتاى اتزيونى Amitai Etzioni فى The Active Society (١٩٦٨) (٥٩) ، وايهاب حسن Ihab Hassan فى The Dismemberment of Orpheus ، ومقاله POST modern ISM (١٩٧١)(٦٠) ، ورالف كوهين Ralph Cohen فى New Literary History (خريف ١٩٧١) الذى نشر فيه مقال POSTmodernISM لايهاب حسن (٦١) ٠

وسنعرض لاحقا لتفاصيل تقييم كولر لتلك التعريفات المختلفة ، ولكن أولا يجب ملاحظة أن كولر استعرض استخدامات مصطلح ما بعد الحداثة استعراضا مستفيضا (بالصيغة التى كتب بها فى الموجز الانجليزى الذى يتصدر المقال) ، ليس هذا فحسب وانما يحيلنا الى واحد من أقدم استخدامات المصطلح التى سجلها وهو استخدام دى أونيس له عام ١٩٣٤ (٦٢) ٠

يرى كولر أن مقدمة Antologica de la poesia espanola e hispano-americano (مدريد ١٩٣٤) تؤرخ للحداثة من ١٨٩٦ الى ١٩٠٥ ،

وتضيف اليها فترتين أخريين هما « ما بعد الحداثة » « Postmodernismo » (١٩٠٥ ـ ١٩١٤) و « الحداثة المفرطة « Ultra modernismo » ١٩١٤ ـ ١٩٣٢) · تعرف الفترة الأولى بأنهـا رد فعـل « لمبالغـات » الحداثة (اذ يصفها دى أونيس بأنها « تكبيل » لمبالغات الحداثة التى أدت أحيانا الى أعمال أكثر قبحا أو سخرية) ، أما الفترة الثانية فينظر اليها على أنها محـاولة للتوسـع فى « البحث الحداثى عن الابتكار الشعرى والحرية الشعرية » (٦٣) ·

وبالاضافة الى استخدام دى أونيس لمصطلح « ما بعد الحـداثة » لوصف اشعار اسبانية أو من أمريكا اللاتينية يمكن القول بأنها ترفض مبالغات الحداثة فان دادلى فيتس وهو شـاعر وناشر للأعمال الأدبيـه استخدم المصطلح ذاته فى Anthropology of Contemporary Latin American Poetry (١٩٤٢) فى « حاشية » عن الشاعر المكسيكى انريك جونزاليس مارتينير Enrique Gonzalez Martinez:

> **انه مسئول أكثر من أية قوة أخرى منفردة عن التمرد على البيان الموشى عنـد مدرسـة روبين داريـو Ruben Dario ، فالشعراء يسـتمدون قـدرا كبيرا من الالهـام من أعمـاله المجرده القـويه ، الواضحة · وليس من قبيـل المبالغه ان نقول ان « أغنية البجعة » لمارتينيز التى تتصدر هذه المجموعة الشعرية هى بمثابة اعلان مبادىء ما بعد الحداثة ـ فهى بذلك من أهم العلامات فى الأدب العالمى (٦٤) ·**

ويقول فيتس فى تصدير مجموعته الشعرية ان هـ· ر· هيس هو الذى كتب الحواشى ، (٦٥) ولكن التصدير يوضح أيضا أن فيتس يوافقه عليها (٦٦) · فكما هو مذكور فى الحاشية السابقة ، يضع فيتس قصيدة مارتينيز » « اغنية البجعة » كتصدير عام للمجموعة الشعرية ·

(انظر القصيدة وترجمتها فى بداية الحواشى) ·

وبالاضافة الى استخدام فيتس لقصـيدة مارتينيز فى مجموعتـه الشعرية فانه يتحدث فى التصدير عن كون هذه المجموعة مقدمة لشعر أمريكا اللاتينية منذ وفاة روبن داريو عام ١٩١٦ ، مشيرا الى أن التيار المعاكس لاتجاه داريو منذ ذلك التاريخ تبدى فى قصيدة انريك جونزاليس مارتينيز (٦٨) · وقد يكون ذلك سببا فى القول بأن « ما بعد الحداثة » التى حددها دى أونيس ما بين عامى ١٩٠٥ و ١٩١٤ تمتد لأكثر من هذه الفترة ، وعلى الرغم من ذلك يمضى فيتس فى الحديث عن الحركة التى

تتبدى فى قصيدة مارتينيز على نحو يشبه وصف دى أونيس لما بعد الحداثة :

> ان الشعر الجديد أصلب وأكثر عقلانية ، فالرمز فيه هو « البومة » فى مقابل البجعة الرشيقة والغامضة المتكبرة الى حد ما التى عشقها داريو وأسلافه من الرمزيين الفرنسيين • ونجد موضوعات وايقاعات وطنية أصلية ـ هندية أو أفريقية من جزر الأنتيل أو أغانى رعاة البقــر فى أمريكا الجنوبية ـ تضفى حيوية على هذا الشعر وتحوله الى شعر أمريكى عجيب ينتمى كلية لزماننا ، لم يفقد مطلقا النغمات العميقة المستمدة من جذوره الأوروبية ولكنه يخاطب بصوت فريد مميز • لقــد عاد الشعر الى الناس بعد غياب طويل •

فى هذا النص تختلف الحداثة التى يتحدث عنها فيتس عن الحداثة التى يشير اليها جوزيف هودنوت فى مقالاته عن المنزل « بعد الحديث » التى كتبها فى الأربعينيات • ان الحداثة عند فيتس هى الرمزية الموشاة التى عرفت فى أواخر القرن التاسع عشر (٦٩) ومع ذلك يمكن القول بأن « ما بعد الحداثة » عند هودنوت (Post-modernism) وكل من دى أونيس وفيتس وهيس (Postmodernism) تشترك فى غياب العاطفية والزينة لأن دى أونيس وفيتس وهيس تصوروا مفهوم ما بعد الحداثة على أنه رد فعل ضد الحداثة الموشاة التى عرفت فى أواخر القرن التاسع عشر فى حين يمكن فهم المنزل بعد الحديث عند هودنوت على أنه امتــداد للحــداثة التجريدية الخالية من الزينة•• تلك المعاصرة التى امتاز بها الطراز الدولي والاتجاهات المتفرعة عنه (٧٠) • وهنا نشير مرة أخرى الى أن مصطلح ما بعد الحداثة يجب أن يقترن دائمــا بمفهوم الكاتب عن معنى الحداثة ومعنى البادئة الانجليزية « Post » •

فى نهاية استعراض مايكل كولر لمصطلح « ما بعد الحداثة » يقــول انه من الواضح عدم وجود اتفاق على ما يمكن اعتباره « بعد حديث » ، ويرجع ذلك لأسباب عدة منها المعنى المزدوج لمفهوم الفترة « الحديثة » • فلفظ (الحــديث) كمــا يقــول كولر يمــكن اعتبــاره مرادفا لكلمــة Die Neuzeit الألمانيــة (التى تعنى حرفيــا « العصر الجديد » رغم أنها تترجم عادة الفترة الحديثة (The modern period) ، أو العصور الحديثة (modern Times) ، هذا التعبير من وجهة نظر كولر يشير الى الفترة الممتدة منذ عصر النهضة الأوربية منذ حوالى عام ١٥٠٠ (٧١) ،

أو يمكن القول بأنه يشير الى الفترة التاريخيـة منذ حوالى عام ١٩٠٠ ثم يتزامن مع المفهوم الثقافى للحداثة · وكما رأينا فى المقارنة بين استعمالات مصطلح ما بعد الحداثة عند دى أونيس وهودنوت فان هذا « المفهـوم الثقافى للحداثة » تم تقسيمه بدوره الى عدة فترات وحركات مختلفة ـ على سبيل المثال من الرمزية الى التجريدية ، والتعبيرية والسيريالية أو غيرها من الاتجاهات حسبما يختارها الناقد · وبالاضافة الى ذلك يمكن اضافة معايير أخرى لمصطلح الحديث الى المعانى التى يذكرها كولر ، مثلما نجده فى العبارة التى تصف « الصراع بين القدماء والمعاصرين » منذ القرن السابع عشر فصاعدا (٧٢) ·

ويمضى كولر نفسه انطلاقا من مجموعة البدائل التى يطرحها الى القول بأن توينبى وأولسون استخدما كلمة حديث بالمعنى الأول الذى يذكره كولر (أى للاشارة للفترة الحديثة الممتدة من ١٥٠٠) (٧٣) ، ومن ثم فقد تسببا فى احـداث لبس باستعمال كلمـة ما بعد الحـديث للاشارة الى فترة شهدت كذلك مولد الحداثة وتطورها (٧٤) · ويضيف كولر أن هذا الاستخدام لمصطلح ما بعد الحديث يشبه كل النظريات المعارضة لفكرة انفصال أحدث ألوان الفن عن نسق الحداثة · ولكن لا نستطيع على وجه اليقين القطع بأن هذا الرأى يمثل نظرة عامة صائبة ومفيدة لموقف أرنولد توينبى لأنه استخدم مصطلح « ما بعد الحديث » للاشارة لحقبة « ما بعـد الطبقة الوسطى » الا أنه استمر فى النظر الى الطبقة الوسطى على أنها القـوة الكامنة وراء خلق الفن « الحـديث » بنـوعيه القـديم والمستقبلى واستمر فى نقد هذين النوعين من الفن (٧٥) · وقد أغفل توينبى الفصل فيما اذا كانت حقبة ما بعد الحداثة يمكن أن يولد فيها فن جديد « بعد حداثى » ، ولكن من الجلى أنه كان يرى ضرورة تغيير الكثير من جوانب الفن الحداثى الموجود آنئذ (٧٦) ·

وهنا تجدر الاشارة الى أن مقارنة آراء توينبى عن « ما بعد الحديث » بآراء تالية عن ما بعد الحداثة وعلاقتها بالحداثة تطرح اشكاليـة تتمثل فى أن الفن بعد الحديث الذى شاع الجـدل حوله فى العقدين الأخيرين لم يكن معـروفا لدى توينبى حيث انه ينطوى على كثير من الاتجـاهات المضادة أو الامتدادات الخاصة بمفاهيم حداثية شتى وهذه النقطة يشير اليها كولر نفسه (٧٧) ·

ثم يمضى كولر بعد ذلك فى الحديث عن النظريات التى تساوى بين الحديث والحداثة (٧٨) · ويستعرضها تفصيلا ممثلا بآراء ايرفنج هاو

وهارى ليفين التى تؤرخ لنهاية الفترة الحديثــة بانتهاء الحرب العالمية الثانية · ويرى كولر أن الخمسينات شهدت تيارات مناهضة لتطرف مذهب الشكلية الحديث ، وعودة الى الواقعية ، التى لا تتبدى سوى على استحياء فى الستينات التى غلب عليها تيار « الرواد » ، وهنا يردد كولر مفردات دى أونيس مشيرا الى أننا وصفنا الخمسينات بلفظ «ما بعد الحديث» فالأحرى بنا أن نصف الستينات بلفظ « الحديث المفرط » ·

وثمة افتراض آخــر يختلف عن ذلك ان يرى كولر ان ليزلى فيــدلر وايهاب حسن هما اللذان طرحاه ومفاده أن الستينات تمثل « الوجدان بعد الحديث » (ولكن سنرى أن مفهوم « ما بعد الحداثة » عند ايهاب حسن يرجع الى ما قبل تلك الفترة بكثير) (٧٩) · ويسترسل كولر قائلا ان هذه النظرة تعتبر الخمسينات مجــرد حلقــة مبــكرة فى « ما بعــد الحداثة » (٨٠) ·

هذه الرؤية من وجهة نظر كولر تمثل تمردا على تأصيل الحداثة الكلاسيكية التى تستبعد « الخلفية الاستطيقية » المكونة من « التقاليد » المعاصرة « البديلة » مثل الدادية والسيريالية · ولكن طالما أن البادئة Post فى مصطلح « Post-modern » (ما بعد الحديث) لا تتوقف عند العلاقة الزمنية ، بل تشير الى ترك الطراز السابق فان هذا سيؤدى الى « تناقض داخلى » لأنه سيعنى أن ما بعد الحداثة تتمثل فى ترك تقاليد ما يعرف بالحديث الكلاسيكى ، لا فى ترك التقاليد « البديلة » له · وربما يقال ان مصطلح ما بعد الحديث لا يشير فى المقام الأول بالضرورة الى انفصال تام عن الحديث (وهذا ما ذهب اليه آخرون بعد كولر) (أو انفصال ما بعد الحداثة عن الحداثة) (١٨) ، ومع ذلك فان كولر يخلص الى أن الستينات يجب أن نعدها فترة «حداثة متأخرة» لا « ما بعد الحداثة »(٨٢)·

ومنذ أن كتب كولر هذا المقال دار كثير من الجدل بعد الحداثى حول وصف تلك الحركة بأنها حداثة متأخرة أو ما بعد الحداثة ، فقدم جنكس رأيه القائل بأن الفن وعمارة ما بعد الحداثة تقوم على « المزج » بين « الحديث » وغيره من « الطرز » الأمر الذى لا نجده فى الفن والعمارة الحديثة المتأخرة ، كما رأى جنكس أن بعض النظريات التى تتناول ما بعد الحديث تتجاهل ذلك الهدف المتمثل فى قرن الحديث بغيره ، حيث تركز تلك النظريات على مجرد « تفكيك » الحديث ، هذه النظريات ينبغى أن نصفها بأنها « حديثة متأخرة » (٨٣) ·

اما آخر أفكار كولر وأفضلها عن ما بعد الحديث فتقول بوجود نموذج ظهر في العقدين الأخيرين من خلال « تطورين ينقاطعان فى بعض الأديان» ففى الخمسينات ساد « اتجاه تقليدى » تولد عن « الكلاسيكيات الحديثة » ، وفى الوقت نفسه نشأت حركة « ريادة جديدة » على أساس المبادىء الدادية والسيريالية التى غدت « مستهلكة » فى الستينات (٨٤) • وفى النصف الثانى من هذه الفترة بدت حساسية جديدة لا تتناغم مع الحداثة فى أية صورة من الصور التى ذكرناها • ويضيف كولر أن هذه « السمة المبدئية لما بعد الحداثة » لم تبدأ فى التشكل الا فى السبعينات ، غير أن تحديدها لا يزال عسيرا حتى الآن • ومن ثم فان « ما بعد الحديث » عند كولر يبدأ بعد عام ١٩٧٠ وبالتالى فان الفترة من ١٩٤٥ حتى ١٩٧٠ لابد وأن يطلق عليها فترة « حداثة متأخرة » •

ورغم عدم التحديد الذى يشوب طبيعة ما بعد الحديث ، ورغم بعض الافتقار الى الوضوح فى نص كولر بالنسبة للحدود الفاصلة بين « ما بعد الحديث » و « ما بعد المودرنية » و « ما بعد الحداثة » (٨٥) ، ورغم بعض الهنات البسيطة ، فان محاولة كولر تعد فى طليعة المحاولات المنهجية لكتابة تاريخ مصطلح ما بعد الحداثة ، ولعل ما يدعو للدهشة والشعور بالتناقض فى هذه المحاولة استبعاد فن العمارة من هذا العرض (٨٧) ، على الرغم من تطور عمارة ما بعد الحداثة فى السنوات الأخيرة وتردد مصطلح ما بعد الحديث فيما كتب عن فن العمارة على الأقل منذ عام ١٩٤٥ فصاعدا •

ومن الاستعمالات المبكرة لمصطلح ما بعد الحداثة التى لايسجلها معجم أكسفورد (١٩٨٢) ، ولا يذكرها كولر فى مقاله (١٩٧٧) (٨٨) ما جاء فى كتابات المؤرخ الفنى الاسترالى برنارد سميث Bernard Smith ولعله واحد من أقدم من طبقوا هذا اللفظ فى القرن العشرين على الفنون البصرية (٨٩) • وكان سميث قد طالع A study of History لتوينبى خلال سنوات الحرب (٩٠) ، واستخدم لفظ « ما بعد الحداثى » (Post-Modernist) فى خاتمة Place, Taste and Tradition (١٩٤٥) والذى انتهى من كتابة المتن الخاص به فى فبراير ١٩٤٤ ، حيث أشار بهذا المصطلح الى ظهور واقعية سياسية واجتماعية جديدة فى أعمال الفنانين الاستراليين نويل كونيهان Noel Counihan ، وجوزل بيرجنر Josl Bergner ، وفيكتور أوكونور Victor O'Connor • (وفى هذا الشكل الجديد من الواقعية تمتزج عناصر مستوحاة من التعبيرية بأخرى مستمدة من أساليب أخرى من القرن العشرين مع التصوير الواقعى لموضوع الفقر والكدح فى العمل) • تلك الواقعية تمثل لسميث خطوة تتباعد عن الفن

التجريدى الحداثى ، ورد فعل لـما يعـده مذهب « الفن للفن » الذى نجده عند كثير من المنتمين للحداثة فى القرن العشرين (٩١) ، ويرى سميث أن تلك الواقعية بزغت فى عالم الأربعينيات « بعد الحديث » (٩٢) ٠

كما وصف سميث واقعية « ما بعد الحداثة » عند كونيهان وبيرجنر وأوكونور بأنها حلت محل التوقعات التى كانت تتنبأ بظهـور لون من الحداثة يوصف بلفظ « ما بعد البيزنطى » ، تتحول فيه الحداثة الى مجرد أشكال هندسية باردة كالتى يحبذها التجريديون ٠ ويقصـد سميث تحـديدا بهذا الرأى ما تنبـأ به كليف بل Clive Bell وبيتريم سـوروكين Pitirim Sorokin من أن الحداثة ستغدو « لونا من ألوان ما بعد البيزنطية يجسد روح الآلة بطريقة رمزية مبهمة فى صور هندسية تجريدية » (٩٣) ٠

كما يستحضر سميث وصف أرنولد توينبى للعالم فى الفترة الراهنة بأنه « عصر الآلة » ، وذلك فى ما ظهر قبل الحرب العالمية الثانية من أجزاء كتابه A Study of History ، واستعماله للفظ « بيزنطى » فى الجزء الخامس (١٩٣٩) لوصف بعض الحركات بأنهـا قد صـارت قديمة « مهجـورة » مثـل مذهبى « ما قبل الرفائيلية » ، « الطراز القوطى الجديد » (٩٤) ٠ وقد استخدم سميث مصطلح « ما بعد البيزنطى » لوصف تيار مناهض تبناه التجريديون الحداثيون فى مقابل « البيزنطى »٠ ويمكن القول بأن الفن « بعد البيزنطى » يحمل سمات تتفق مع مفاهيم ما بعـد الحداثة عند كل من دى أونيس وفيتس وهيس مثل رفض فن الرمزية الحداثى السابق على ما بعد البيزنطى ، الا أن خصائص الفن «بعد الحداثى» عند سميث تناقض التجريد البارد « لما بعد البيزنطى » ، ويمكن أن نلخص ذلك كما يلى :

- **توينبى (١٩٣٩) : ما بعد الحرب العالمية الأولى = حقبة ما بعد** الحداثة ـ الفن الحديث = الأشكال المهجورة البزنطية (الطراز القوطى الجديد أو ما قبل الرفائيلية) أو المستقبلية ٠
- **دى أونيس (١٩٣٤) وكل من فيتس وهيس (١٩٤٢) :**
شعر ما بعد الحداثة = رفض للزخرفة الحداثية الأسبق زمنا ٠
- **هودنوت (١٩٤٥) : المنزل ما بعد الحديث = ١ ـ امتداد الوظيفية** المميزة للحركة الحديثة ، واختفاء الزخـارف ٢ ـ يحتـاج الى حساسية المعمارى ٠
- **سميث (١٩٤٥) : الفن الحديث « بعد البيزنطى » = رفض للزخرفة** واتجاه نحو مزيد من التجريد ، فن ما بعد الحداثة (فى الأربعينيات) = رفض للتجريد الحداثى (٩٥) ٠

وهنا يمكن المقارنة بين مفهوم فيتس وهيس عن « ما بعد الحداثة » كبديل للحداثة والشكل البيزنطى المهجور الذى يستنكره توينبى (٩٦) ولكن دون أن نتصور أنهما متطابقـان ، كمـا يمـكن مقارنة البدائل « بعد الحداثية » بمفهوم « ما بعد البيزنطية » التى يتصور سـميث أن « ما بعد الحداثة » بديل لها (٩٧) ، وربما يمكننا الآن وصف الواقعية التى رآها سميث واقعية « بعـد حداثية » عام ١٩٤٤ ، بأنهـا شكل معصر من الواقعية الاجتماعية التى عرفت فى أواخر القرن التاسع عشر ، وبالتـالى امتـداد لتقاليـد لـون من ألوان الحداثة التى ظهرت قبل الحداثة التجريدية (٩٨) ، أما فى عامى ١٩٤٤ و ١٩٤٥ فقد استخدم سميث مصطلح « ما بعد الحداثة » لوصف التيار المضاد للحداثة التجريدية ، وعلى الرغم من أن سميث نفسـه فيما بعـد أدان المنحى الحداثى داخل مذهب ما بعد الحداثة (٩٩) فاننا نجد أصـداء لهذا الوصف فى بعض الاستخدامات المؤخرة لمصطلح ما بعد الحداثة وما يلحق به فى مجالى الفن والعمارة للاشارة الى الابتعـاد عن التجريـد الذى يسيطر على التيـار الحداثى (١٠٠) .

فعلى سبيل المثال يصدق ذلك على مفهوم « عبر الريادية » عنـد أكيلى بونيتـو أوليفـا Achille Bonito Oliva ، وبعض المفاهيم الحديثة الأخرى عن فن « ما بعد الحداثة (١٠١) . كما أن مايكل كولر يشير فى استعراضه التاريخى لمصطلح « ما بعد الحديث » الى الناقد الفنى الأمريكى جون بيرو قائلا انه استخدم المصطلح فى منتصف الستينيات فيما يتعلق بأعمال فنية « تبدو وكأنها لاتتسق مع قواعد الحداثة فى الفن » أو تلك التى أحيت « أساليب فنية » محتها « الحداثة » « أو الفن اللا شيئى » « أو ما الى ذلك » (١٠٢) . وأعتقد أن بوسع فنانى ما بعد الحداثة الرجـوع الى حـركات سابقـة على الحداثة أو تخطى تلك الحركات (١٠٣) ، وكمـا سيتضح من الفصـول التالية فان وصف أعمـال كونيهان وبيرجنر وأوكونور بأنها بعـد حديثة بأى معنى معاصر للمصطلح أمر يثير التساؤل نظرا لغياب معايير أساسية أخرى تعد اليوم جوهرية فى مفاهيم ما بعد الحداثة و « عبر الريادية » ومن أمثـلة تلك المعايير المفارقة المتمثلة فى ادراك أن كل أساليب الحداثة الماضية أصبحت الآن مهجورة وفى عداد التاريخ ولا تتناسب مع الحاضر ، وأن الاعتراض على التجريد الحداثى يجب أن يقترن بالوعى بسذاجة كثير من مفاهيم التمثيل السابقة على مذهب التجريد أو مفاهيم مذهب الواقعية (١٠٤) .

لقد أصبح كثير من الاستعمالات المبكرة لمصطلحى ما بعد الحديث ما بعد الحداثة عن النظريات المبكرة المعروضة فى هـذا ـــ ـعـ بعد حديث » قد غدا فى السنوات الأخيرة جزءا من الحقبة التاريخية المعاصرة

حاليا • ولا نستطيع الآن التنبؤ بمدى رسـوخ الاستعمالات الحاليـة للمصطلح فى السنوات القادمة ، ولكنهـا فى الوقت الحاضر على الأقل تبدو وكأنها تتمتع بانتشار يفوق انتشـار المصطلحات المناظـرة فى الثلاثينيات والأربعينيات •

ومن العوامل الأخرى التى تميز النظريات الأحدث الخاصة بمفهوم ما بعد الحداثة عن النظريات المبكرة المعروضة فى هذا الفصـل ارتباط مفهوم ما بعـد الحـديث بمفاهيم المجتمع بعد الصناعى التى تكونت فى العشرين أو الثلاثين سنة الأخيرة من هذا القرن لوصف تغيرات معينـة فى التكنولوجيا والمعرفة العلمية وطبيعة العمل • وعلى الرغـم من أن مصطلح ما بعد الصناعى لم يستخدم صراحة فى التعريفات المبكرة لما بعد الحديث التى ناقشها هذا الفصل فسيتضح من الفصل التـالى أنه مرتبط بدلالة النظريات القريبة عن ما بعد الحديث والتى نستعرضها فى الفصول الثالث والرابع والخامس •

تعريف ما بعـد الصناعي

كما سوف يتضح من الفصول التالية تتضمن كثير من الاستعمالات الحديثة لمصطلح ما بعد الحداثة مفهوم المجتمع الحديث كمجتمع بعـد صناعي ، أو تستخدم هذه الاستعمالات جنبا الى جنب مع ذلك المفهوم • وعلى الرغم من أن ذلك المفهوم درج على استعماله فى أعمال ظهرت مؤخرا للاشارة الى مجتمع « المعرفة » أو « المعلومات » الذى يعتمد على الكمبيوتر فانه يتضح لنا باستعراض تاريخه أنه استخدم استخداما يشمل مفاهيم مختلفة عن « المعلومات » أو « المعـرفة » ، وفروضا شتى تختص بطبيعة العلاقة بين المجتمع الصناعى والمجتمع بعد الصناعى •

وعلى عكس مما نجـده فى قاموس اكسفورد عن مصطلح ما بعـد الحديث فلا يوجد مدخل مدون عن ما بعد الصناعى ، ولكننا نجد عدة مناقشات موجزة لتاريخه فى دراسات حديثة منها دراسة مهمة لدانيال بل Daniel Bell بعنوان The Coming of Post-Industrial Society (١٩٧٣) (١) • يسجل بل استعمالات مبكرة لفكرة ما بعد الحديث وردت فى Old Worlds for New : a Study of the Post-Industrial State (١٩١٧) لآرثر جـ • بنتى Arthur J. Penty ، كما وردت فى أعمال مختلفة لكل من ديفيد ريزمان David Riesman (١٩٥٨) (٢) ، وهيرمان كان Herman Kahn وآنتونى جـ • فينر Anthony J. Wiener (١٩٦٧) ، وزبيجنيو بريزنسكى Zbigniew Brezinski (١٩٧٠) ، وكينيث كنيستون Kenneth Keniston وبول جودمان Paul Goodman (١٩٧١) • وبالاضافة لتلك القائمة يشير بل اشارة موجزة الى أعمال ما يطلق عليه « عدد من المنظرين الأوروبيين من الماركسيين الجدد » ومنهـم رادوفان ريشـتا Radovan Richta، وسيرجى ماليت Serge Mallet ، وأندريه جـورز André Gorz ، وآلان تورين Alain Touraine، وروجيـه جـارودى Roger Garaudy (٣)•

يصف بل آرثر جـ • بنتى بأنه من الاشتراكيين النقابيين ، وأنه يسير

على نهج ويليـــام موريس William Morris وجون راســـكن John Ruskin ، وكان بنتي معماريا كما عمل في مجال الاعلان والنشر مع ألفريد ر · أورانـج Alfred R. Orange في دورية أسبوعية بعنـــوان The New Age في أوائل هذا القرن (٤) · وكان من المشاركين في هذه الدوريـة آنانـدا · ك · كوماراسـوامي Ananda K. Coomaraswamy الذي شارك بنتي في تحرير مجموعة من المقالات عام ١٩١٤ بعنوان (٥) :
Essays in Post-Industrialism : A Symposium of Prophecy Concerning the Future of Society

واختـار كوماراسوامي لمقاله عنوان The Religious Foundation of Art and Life ، أما بنتي فقـد كتب عن عـدم ملاءمة المنتجـات الصناعية لفن العمارة ، واستحالة الخروج بلون معماري جديد من تلك المنتجات (٦) · وفي عام ١٩٢٢ طرق بنتي هذا الموضوع ثانية في كتابه Post-Industrialism الذي كتب فيه :

ان كافة ألوان الفن بلا استثناء يتهددها الفناء بشكل أو آخر بسبب الانتاج الآلي ، ولا يبدو أن ثمة بديلا لكل ما هو مهدد · ويمكن القول بأن مشكلة العمارة بالغة التعقيد بحيث لا يمكن اطلاق تعميمات مبسطة عليها · ولكن العمارة تتعرض لهجـوم من كل جانب تشنه عليها مجموعة متشابكة من التأثيرات التي يحـاول المعماري مجابهتها بلا فائدة ، ومعظم هذه التأثيرات جاءت كنتيجة مباشرة أو غير مباشرة من انتاج الآلة الذي لا تنظمه قواعد · فلفترة طويلة كانت ثمة مشكلة واحدة جسيمة تواجه أي معماري قدير وهي مشكلة الحصـول على وحدات جيـدة من الطوب والبلاط لاستخدامها في البناء · أما في السنوات الأخيرة فقد تعرض المعماري نفسه لطوفان أغـرقه من المواد الصناعيـة والبلاط المصنوع من الاسبستوس والكتل الخرسانية ، وأطر النوافذ قياسية الأبعـاد والأبـواب ، وفظـائع أخـرى تستعصي على المعالجـة المعمارية ، ولا يستطيع المعماري افلاتا من هذه الأشياء سوى في أعمال البناء باهظـة التكاليف وهي الآن آخذة في التدهور السريع من حيث الجودة · ان التصور القائل بأن طرازا جديدا من العمارة يمكن ان ينشأ في ظل هذه الظروف لهو بمثابة الاحتماء بمعتقدات منفصلة تماما عن الواقع · ولا يوجد في مجال العمارة من يؤمن بذلك رغم أن البعض يحاولون التشبث بهذه الفكرة (٧) ·

وفي عام ١٩٣٠ كتب بنتي في The Elements of Domestic Design

أنه يجد مثاله المعماري في « الأعمال النورماندية الواضحة وبالغة البساطة » (٨) • وعلى الرغم من أن بنتي كان ناقدا للمذهب الآلي الحديث في مجال العمارة (٩) فانه لم يلجأ للأساليب الزخرفية السابقة كبديل لهذا المذهب ، وكتب ينتقد « تزايد التجريد في فن العمارة بحيث تصبح بمرور الوقت ، مجرد قوالب تطمس معالم الشكل الجوهري » • ورأى بنتي أن العمارة القوطية « قد ردت الى ما يشبه حانوت مكتظ بالمعروضات ، وتحولت الى كابوس من الزجاج والحجر » وأن « الاحساس بأهمية الفراغ الجوهرية في المعمار » لم يظهر سوى في عصر النهضة • وكان بنتي مؤمنا في المقام الأول بأن « الملمح البدائي » في العمارة هو أفضل سبيل « للتعامل مع الحديث » بل ان البدائي هو ذاته الحديث « في أفضل معانيه » (١٠) •

كما أشاد بنتي في أعماله المبكرة والمتأخرة بحركة الفنون والصنائع لاحيائها الصنعة اليدوية (١١) ، ولكنه وجه النقد اليها في كتابه الصادر عام ١٩٢٢ بسبب تكريس تلك الحركة لمعظم طاقاتها من أجل الزخرفة أكثر مما كان بنتي يراه المشاكل الكبرى الناجمة عن المذهب الصناعي(١٢) مثل التحكم الآلي في العمل واستمرار التقسيم « المصطنع » للعمل الى فروع ، وهو أمر في صلب المذهب الصناعي من وجهة نظر بنتي •

أما أناندا • ك • كوماراسوامي ـ الذي شارك بنتي في اصدار كتابه (١٩١٤) ـ فيشير في أعماله السابقة على هذا التاريخ الى غياب تقسيم العمل الصناعي في الفنون والصنائع في الهند والقرى الهندية قبل دخول الصناعة (١٣) ، وقدم كوماراسوامي الى بنتي بعض التفاصيل عن النقابات الحرفية (١٤) الهندية الى جانب بعض التفاصيل عن لفظ « ما بعد الصناعي » (١٥) ، وفي التصدير الذي كتبه بنتي عام ١٩٢٢ لكتابه Post-Industrialism ينسب الى كوماراسوامي الفضل في وضع المصطلح الذي جعله عنوانا لكتابه ، ثم يسوق الفقرة التالية شارحا معنى المصطلح كما يرد في ثنايا الكتاب :

هذه كلمة عن عنوان الكتاب • ان مذهب ما بعد التصنيع ينطوي الى حد ما على الاشارة الى « خصائص العصور الوسطى » ، ومن ناحية اخرى يمكن تعريفه بانه « ماركسية مقلوبة » • وعلى أية حال فمعناه هو اوضاع المجتمع الذي يعقب انهيار المذهب الصناعي ، وقد يشير الى جماع آراء اولئك الذين يرون أن المذهب الصناعي مقضي عليه بالزوال • ان ثمة حاجة الى مصطلح يشتمل على آراء كل اولئك المتعاطفين مع المبادىء الاشتراكية ولكنهم يختلفون مع الاشتراكيين في موقفهم تجاه المذهب الصناعي ،

ويبدو أن مصطلح « ما بعد المذهب الصناعي » الذى أدين به الى د ٠ أ ٠ ك ٠ كوماراسوامي يلبي هذه الحاجة تماما (١٦) ٠

ورغم أن بنتي ينسب الفضل فى استخدام المصطلح لكوماراسوامى، فانه يستخدمه بمفهوم خاص به فى مواجهـــة النقد الذى أثاره بعض الماركسيين على أساس زعمهم أن الهدف الذى تفتح الاشتراكية عليه نيرانها ليس المذهب الصناعي وانما المذهب الرأسمالى (١٧) ٠ وقد كان بنتي يرى أن ماركس يبالغ أحيانا فى التفاؤل بشـــأن منافع الآليات الجديدة ، على الرغم من اشارته لبعض آثارها الضارة (١٨) ٠ ومن منطلق هذا التفسير لماركس يدفع بنتي بأن الهدف المباشر للاشتراكية (وخاصة اشتراكية النقابات العمالية) لابد وأن يكون اخضاع الآلة لقواعد وأعراف مستخدم الآلة ، والغاء تفسيم العمل المميز للمذهب الصناعى الذى أدى الى تشتيت المهام التى كان الصانع فيما مضى يقوم بها وحده بحيث أصبحت موزعة على عدد أكبر من العاملين والآلات (١٩) ٠

وقد تعرض بنتي بعد سنوات للنقد باعتبار أنه يقدم رؤية رجعية غير واقعية للمجتمع بعد الصناعى الجديد ، ويرى أن المذهب الصناعى السابق سوف « ينهار » (٢٠) وعلى الرغم من ذلك فان معظم النظريات الحديثة المتعلقة بمجتمع ما بعد التصنيع (٢١) لاتزال تحمل فى طياتها لمحات من رؤية بنتي المتمثلة فى أن تنظيم الآلات والتحكم فيها ، وتقسيم العمل بين الانسان والماكينات قضايا جوهرية فى المذهب الصناعى والمذهب ما بعد الصناعى ٠ وقليل من المنظرين الذين جاءوا بعد بنتي هم الذين استعملوا مصطلح ما بعـــد الصناعى للدعـــوة لالغاء الممارســـات الصناعية (٢٢) ، فان كل هؤلاء المنظرين تقريبـــا اهتموا بالتقسيمات الجديدة للعمل والماكينات الجديدة (أو التكنولوجيا) التى ظهرت فى المجتمع الصناعى من خلال ما أطلق عليه هؤلاء المنظرون « المجتمع بعد الصناعى » ٠ ورغم أن تلك النظريات تستخدم البادئة الانجليزية Post للاشارة الى تطور المذهب الصناعى لا الى الانفصـــال عنه ، كما يوحى بذلك استخدامه عند بنتي ، فان معظمها ينتهج رأى بنتي فى التأكيد على حيوية قضايا صناعية بعينها ، مثل التقسيم الفرعى للعمل ودور الآلة ٠

ولكن أوجه الاختلاف تفوق أوجه التشابه غالبـــا عند المقارنة بين استخدام مصطلح ما بعد الصناعى عند بنتي وعند النقاد الأحدث زمنا ، ففى ١٩١٧ كتب بنتي ــ كما فى عام ١٩٢٢ ــ عن العلاقات فى المجتمع ، و « ظهور منظمات ضخمة ، وتقسيم العمل ، واســـتخدام الآلة » فى المـــذهب الصـــناعى (٢٣) ، ومع ذلك فان دانيـــال بل Daniel Bell

مثلا يربط بين استخدام بنتى لمصطلح ما بعـد الصناعى عام ١٩١٧ ورفض « لدوله الرفاهية » بوصفها دولة « جمعية » « واستبعاديه » ، ودعوته للعودة الى المجتمع الحرفى اللامركزى المعتمد على الورش الصغيرة حيث كان العمل يكتسب قيما « نبيلة » (٢٤) • وبعد أن يستعرض بل أفكار بنتى نجد هناك علامة تعجب :

من أوجه المفارقة أننى اكتشفت مؤخرا أن هذه العبارة ترد فى عنوان كتب لآرثر ج • بنتى
Old Worlds for News : A Study of the Post-Inaustrial State
(لندن ـ ١٩١٧) • ان بنتى معروف عنه أنه اشتراكى نقـابى ومؤمن بأفكار ويليام موريس وجون راسكن ، ومع ذلك فانه يدين « دوله الرفاهيه » بوصفها دوله جمعيـة مرتبطه بمفهـوم الدولة الاستعبادية ، ويدعو للعودة الى المجتمع الحرفى اللا مركزى القائم على الورش الصغيرة حيث العمل الذى يسمو بالنفس ، وهو المجتمع الذى يطلق عليه دولة « ما بعد الصناعة » ! •

وعلى الرغم من أن هذا التصور « لما بعد الصناعة » عند بنتى يفترض اصلاح نظام التقسيم الصناعى للعمل ، فان مثل هذا الوصف السـابق للنظرية يبدو أنه لايوضح أهمية تقسيمات العمل فى نظـرية بنتى عن « ما بعد الصناعة » ، وبلتالى لايوضح أوجه الشبه والاختلاف بين تلك النظرية وغيرها من النظريات الأحدث عن ما بعد الصناعة (٢٥) •

كما يرى بل أن نقد بنتى «لدولة الرفاهية» (١٩١٧) يمثل النقيض لمفهوم « ما بعد الصناعى » عند ديفيد ريزمان (٢٦) • فدولة الرفاهية من وجهة نظر بنتى تعنى عبودية البعض للآخرين ، وحتى مع استبدال الآلة بالعبيد فان السعى وراء اللذة سيؤدى حتما الى الأنانية ، أما ريزمان فقد تناول المجتمع بعد الصناعى بوصفه « مجتمع رفاهية » (٢٨) فى حد ذاته، ورغم أن هذه النظرة توحى بأن مجتمع ما بعد الصناعة يتسـم بالثراء والوفرة فانها لاتذهب الى المساواة بين المجتمع بعـد الصـناعى ومجتمع « ما بعد الندرة » •

ينتقـد بل هذا المفهـوم الأخـير بوصفه مفهوما غير واقعى (٢٩) ، ويتساءل عن اسـتخدام مصطلح « المجتمع التكنوقراطى » عند زبيجنيو برزينسكى فى كتابه Between Two Ages : America's Role in the Technocratic Era (١٩٧٠) الذى يشـير الى مجتمع تسـوده التكنولوجيات والالكترونيات فى سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية • ورغم أن هذا المصطلح يرتبط بكثير من الاستخدامات الحديثة لمفهوم ما بعد التصنيع (٣٠) فقد انتقده بل نظرا لما ينطوى عليـه من « تحويل بؤرة

التغيير من المعرفة النظرية الى التطبيقات العملية للتكنولوجيا » ونظرا لما يتسم به من طابع « الحتمية التكنولوجية » (٣١) ٠

بالاضافة الى الأعمال التي يشير بل الى أنهـا تصف المجتمع بعد الحديث بخضوعه لسيطرة التكنولوجيا فثمة أعمال أخرى واسعة الانتشار ظهرت في السبعينيات مثل Future Shock لالفين توفلر Alvin Toffler ١٩٧٠) ، تلك الأعمال التي رسمت صورة للمستقبل كمجتمع تسيطر عليه تكنولوجيات جديدة ونتائج هذه التكنولوجيات(٣٢) ٠ كما كتب مارشال مكلوهان Marshall Mcluhan بعض الأعمال قبل توفلر تناول فيها تطور نظم الاتصالات الالكترونية معتقدا أن العالم مقبل على عصر تكنولوجي جديد يتحول بفضل وسائل الاعلام الالكترونية الى « قرية كوكبية » (٣٣) ٠

ويتزايد اعتقاد مكلوهان بأن المجتمع الحديث يتسم بتطورات تكنولوجية والكترونية جديدة ، وهو الاعتقاد الذى أخذه عنه بعض النقاد المنظرين ، مثل جان بودريلار ، والذين عدوا منذ ذلك الحين من نقاد ما بعد الحداثة (٣٤) ٠ ففي Orders of Simulacra يشير بودريلار الى أعمال مكلوهان لتأكيد رأيه بخصوص انتشار وسائل الاعلام فى كل مكان فى المجتمع الحديث (٣٥) ، وفى مقال سابق على هذا الكتاب بعنوان Requiem for the Media يلخص بودريلار آراء مكلوهان على النحو التالى « ان وسائل الاعلام تحدث ثورة ، بل انهـا هى ذاتهـا ثورة بصرف النظر عن محتواها ، بفضل ما تتمتع به من بنية تكنولوجية ، فالأبجدية المنطوقة والكتاب المطبوع يعقبهما الراديو والسينما ، وهذان بدورهما يعقبهما التليفزيون ٠ اننـا الآن وفى هذا المكان نعيش عصر الاتصالات الكوكبية الفورية (٣٦) » ٠ ومنذ أن نشر بودريلار فكرته عن المجتمع الحديث كمجتمع تسوده وسائل الاتصال الالكترونية فقد تبناها كثير من النقاد المحدثين من المنتمين لمذهب « ما بعد الحداثة » ، وقد يبدو أن هذه الفكرة ترجع أصلا الى مكلوهان ، فرغم انتقاد بودريلار لبعض الجوانب فى نظريات مكلوهان ، فى المقال المشار اليه ، فان تلخيصه فى هذا المقال نفسه لأفكار مكلوهان يعبر عن خواطر معينة يتناولها بودريلار ويكررها فى أعماله الأخرى ٠

وبالاضافة الى أفكار مكلوهان التى يذكرها بودريلار كثيرا فى مواضع عديدة من The Oders of Simulacra (٣٧) نجد فى مقال كتبه بودريلار بعنوان «The Ecstasy of Communication» (٣٨) فى الكتاب الذى نشره هال فوستر عام ١٩٨٣ عن Postmodern Culture الفقرة التالية :

لابد وان يحدث تغيير ما . ان حقبة الانتاج والاستهلاك الفاوستى والبروميثى (وربمـا الأوديبى) تحل محلهـا حقبة « بروتينية » من الشبكات ، حقبة نرجسية بالغة التنوع تتسم بكثرة العـلاقات والاتصـالات والتلامس والاستجابة والتداخل العام الذى يقترن بعالم الاتصالات . فبفضل الصورة التليفزيونيـة تصبح اجسامنا والكون المحيط بنا باكمله بمثابة شاشة تحـكم (٣٩) ، فالتليفزيون هو أتقن وأدق أدوات هذه الحقبة الجديدة .

وفى هذه الفقرة كما فى المقال المأخوذة منه لايرد اسم مكلوهان ، ولكن بودريلار يشير تحديدا الى نظـرياته فى مقال نشر فى كتـاب عن Post-industrial Culture (٤٠) حيث يقـول : « اننـا نعيش فى عالم تنتشر فيه المعلومات ويتقلص فيه الاحساس » . وعلى عكس ما يعتقده مكلوهان في امكانية السيطرة على وسائل الاتصال الالكترونية (٤١) يقدم بودريلار فى تلك المقالة صورة متشائمة تتحكم فيهـا وسـائل الاتصال فى الانسان الفرد . ويتضـح كذلك أن بودريلار يدرك هذا الاختـلاف بينه وبين مكلوهان عنـدما كتب فى مقـال بعنـوان Design and Environment عن « المثاليـة السيبرنطيقية » والايمـان الأعمى بانتشار المعلومات فى كل مكان » اللذين يميزان القرن العشرين ، وعن « أسرار خدمة المعلومات ووسائل الاتصال » اذ يقول : « أن هـذا الاقتناع ربما يكون نابعا من نوايا حسنة ، وقد يكون بمثابة رغبة صادقة من جانب المصمم الذى يخطط للاسهام في زيادة المعلومات بفضل قدراته الابداعية ، وقد يكون بمثابة التنبـؤ مثلمـا فعل مكلوهان الذى يكيـل الثناء « للاتصالات الكوكبية » « القائمة بالفعل حاليا » (٤٢) .

وكان بودريلار قد سـبق أن وجه النقد الى مكلوهان في Requiem for the Media لمـا رآه فيه من « تجريبية » و « تصـوف » فى آن واحـد (٤٣) . كمـا ينتقده بسبب تفـاؤله ، ولكنه يتبنى وصـفه للعالم الحديث بأنه عالم يتنامى فيه استـخدام وسـائل الاتصـال الالكترونية . هذه النظرة عند كلا الكاتبين التى تـرى المجتمع الحديث مجتمعا تتحكم فيه وسائل الاتصال الالكترونية وغيرها من « الأنظمـة السيبرنطيقية » هذه النظرة يمكن القول بأنها تصـف المودرنية المتأخرة بما فيها من قوى التجديث ولكنها فى الحقيقـة لا تصف أى شىء يمكن التعارف عليه بأنه « بعد حديث » بمعنى الانفصال عن المودرنية (٤٤) .

رغم ذلك تبنى كثير من المنظرين المثقفين خصائص المجتمع الحديث عند بودريلار الذى تهيمن عليه وسائل الاتصال الالكترونيـة لوصف الحقبة الجديدة لما بعد الحديث (٤٥) . ومن هؤلاء النقاد ديك هيبدايج

الذى تعرض « لما بعد التحديث » مازجا بين مصطلحات النظرية الخاصة بالتصنيع وما بعده ، فيقول ان ما بعد التحديث يتمثل فى « التحول الى الآلة ، الميكروتكنولوجيا ، أو أفول نجم العمل اليدوى والأشكال التقليدية للعمل ، وظهور المذهب الاستهلاكى ، وتكتلات الاتصـــالات متعددة الجنسيات ، وفوضى الموجات الهوائية » (٤٦) • ورغم أن هيبدايغ يجمع هنا بين عدة مفاهيم مختلفة ســـواء المتعلقة بنظرية ما بعـــد الحديث أو الصناعى أو ما بعد الصناعى فمعظم هذه المفاهيم يمكن وصفها بأنهـــا جوانب من عملية التحديث ، وليست خصائص ما بعد التحديث بمعنى الانفصال عن قوى التحديث (٤٧) •

والسبب فى ذلك أن التحول الى الآلة هو نتـاج ما يعـــرف عادة بالتحديث كما أن تكنولوجيا التقنيات الدقيقة وظهور تكتلات وســـائل الاتصال متعددة الجنسيات وفوضى الموجات الهوائية يمكن أيضا اعتبارها نتائج للعمليات التكنولوجية ، كما أن تقسيم العمل فى ظل هذه الظروف ظهر مع عمليات التحديث • والأهم من ذلك أن صور الانتاج « الحديثة » لاتنتهى بظهور صناعات المعلومات الجديدة • فاذا كنا نتحدث عن المجتمعات الحديثة باعتبارها مجتمعات « ما بعد التحديث » فعلينـــا على الأقل أن نوضح أن البادئة Post فى كل الحالات تقريبـــا تشير دائما الى استمرار التحديث لا الانفصال عنـه وذلك لسببين قد يجتمعان معـــا أو يتوافر أحدهما فقط أولهما أن التحديث والأنماط الانتاجيـة الأقدم عهدا ستستمر فى دعم اقتصاديات العالم الى جانب الأنماط الجديدة ، وثانيهما أن بعض هذه الأنماط الجديدة يمكن النظر اليها كامتـــدادات لأنماط سابقة أكثر منها ابتعاد عن هذه الأنماط •

وقبل أن يشير بودريلار الى مكلوهان فى مقالاته التى نشرت فى السبعينيات كان عالم الاجتماع الفرنسى ألان تورين Alain Touraine قد تنـاول المجتمـع بعـد الصناعى بوصفه مجتمعا « مبرمجا » بفضـــل تكنولوجياته ، تهيمن عليه « قوة تكنوقراطية » ولكنه لايتشـــاءم بشأن امكانية التغيير بعكس بودريلار فى كثير مما كتبه (٤٨) • فى عام ١٩٨٩ كتب تورين : The Post-Industrial Society, Tomorrow's Social History Clas... Conflicts and Culture in the Programmed Society ، الذى يبدؤه بقوله : « ان شكلا جديدا من المجتمع يتشكل الآن • وهذه المجتمعات الجديدة يمكن وصفها بلفظ « ما بعد الصناعى » للتأكيد على الفرق بينها وبين المجتمعات الصناعية التى سبقتها رغم احتفاظها ببعض سمات تلك المجتمعات السابقة ــ فى كل من الدول الرأسمالية والاشتراكية» • ويضيف تورين : « يمكن أيضا وصف هذه المجتمعات بأنها تكنوقراطية نظرا للقوة

المهيمنة عليها • ويمكن أن نعرفها بأنها مجتمعات مبرمجة حسب طبيعة أساليب الانتاج والتنظيم الاقتصادى بها » (٤٩) •

ويرى تورين أن هذا التعريف الأخير هو الأكثر فائدة لأنه « يحدد بمنتهى الدقة طبيعة النشاط الاقتصادى والعلاقات الداخلية فى تلك المجتمعات » (٥٠) ورغم ذلك ففى الفصل المعنون The Programmed Society يكرر تورين ما قاله عن القوة المركزة فى أيدى التكنوقراطيين ، ويوحى بضرورة التمرد على تلك الأوضاع (٥١) • ويضيف تورين فى الفصل التالى Old and New Social Classes « ان نوعا جديدا من المجتمعات يولد الآن • فان كنا سنعرفه طبقا لتكنولوجيته و « قوى الانتاج » فيه فلنسمه المجتمع المبرمج • أما اذا أطلقنا عليه اسما مستمدا من طبيعة الطبقة الحاكمة فيه فلنسمه المجتمع التكنوقراطى » (٥٢) •

كما يتحدث تورين عن « التكنوقراطيين » مشيرا الى أنهم يؤازرون « نوعا من التطور التقنى ذاتى التدمير لأنه يتحول الى السعى اللاعقلانى للاستحواذ على السلطة » (٥٣) ، ويتناول المجتمع التكنوقراطى مشيرا الى أنه سوف يتحكم فى الأشكال الجديدة للبناء والتفاعل الاجتماعى ، ويقيدها (٥٤) • ورغم أن تورين لايقع فريسة لآفة التشاؤم بشأن امكانية التغيير (٥٥) فان نظرته للمجتمع بعد الصناعى كمجتمع يهيمن عليه البيروقراطيون والتكنولوجيا لا ترقى كما سيتضح لنا الى النظرة المتفائلة الى المجتمع الصناعى التى طرحها سان ـ سيمون Saint-Simon فى مطلع القرن التاسع عشر ، ورؤية دانيال بل عن المجتمع بعد الصناعى التى طرحها عام ١٩٧٣ فى
The Coming of Post Industrial Society

فى هذا الكتاب ينتقد بل « الحتمية التكنولوجية » لدى بعض النظريات التى تتناول المجتمع بعد الصناعى ، كما يشير الى أن « المبدأ المحورى » فى المجتمع بعد الصناعى ليس التكنولوجيا بل المعرفة العلمية النظرية (٥٦) • ورغم أن آرثر بنتى نفسه كان مدركا لأهمية العلم فى القرن العشرين عندما كتب عن الاهتمام الموجه للعلماء الذين وصفهم بأنهم « كبار كهنة العالم المعاصر ، الذين يستأثرون بالأسماع اذا مانطقوا » (٥٧) رغم هذا كله فان تصويره للمجتمع بعد الصناعى فى المستقبل ليس فيه هؤلاء العلماء • وهنا نجد المقابلة واضحة بين الكاتبين اذ يرى دانيال بل أن تزايد تقسيم العمل الذهنى سيكون أحد سمات المجتمع بعد الصناعى ، أما بنتى فيرفض تزايد التخصص المهنى على وجه التحديد (٥٨) •

في تصدير The Coming of Post-Industrial Society (٥٩) يعرض بل رأيه في أن « السنوات الثلاثين أو الخمسين التالية ستشهد ظهـــور المجتمع بعد الصناعي ، وأن ظهوره سيكون تغيرا في البنية الاجتماعيــة أساسا » (٦٠) (مع اختلاف النتائج من بلد لآخر) ، ولكنه في الوقت ذاته لا يتوقع أن يكون هذا التغيير ذا حتمية تجعله بمثابة « بنية أساسية » تنطلق منها التغييرات على مستوى « البنية الفوقية » (٦١) ٠ وفى مقابل هذه النظرة (ونظريات الحتمية التكنولوجية التى استعرضناها حتى الآن في هذا الفصل) يشير بل الى « دور جديد وحاسم للمعرفة النظرية في توجيه التطور الاجتماعي ومسار التغيير » (٦٢) ٠

وعلى العكس من بعض النظريات التى تتناول ما بعد عصر الحداثة والتصنيع فان التطورات بعد الصناعية التى يتنبأ بهـــا بل فى كتابه (١٩٧٣) سيقدر لها أن تمثل « بعدا واحدا مهما فى المجتمع » (٦٣) مثل هــذه العبـــارات تبين أن المجتمع بعد الصناعي الذى تناوله بل عام ١٩٧٣ ليس بالمجتمع الذي سيحل تمـــاما محل المجتمع الصناعي الذي سبقه لعشرات السنين (٦٤) ، بل سيكون بمثابة تغيرات قد تكون من الأهمية بحيث تستدعى استخدامنا لوصف « ما بعد الصناعى » (٦٥) :

فى تصدير بل لكتابه عام ١٩٧٣ (٦٦) يقول انه قد صاغ أساسا مفهوم المجتمع بعد الصناعى فى بحث غير منشـــور قدم فى ندوة عن التكنولوجيا والتغير الاجتماعى فى بوسطن عام ١٩٦٢ ، وفى مقدمة الكتاب The Post-Industrial Society : يذكـــر أن عنـــوان ذلك البحث كان :

"A Speculative View of the United States in 1958 and Beyond

وفيه ركز اهتمامه على دور التكنولوجيا والعلم فى التغيير الاجتماعى (٦٧) كما توضح المقدمة أن بل استخدم مصطلح « المجتمع بعد الصناعى » قبل ذلك فى سلسلة محاضرات ألقاها فى سالزبورج عام ١٩٥٩ (٦٨) ، مشيرا به الى المجتمع « الذى انتقل من مرحلة انتاج السلع الى مجتمع الخدمات » ٠ وفى السياق نفسه استخدم مصطلح « ما بعد الصناعى » فى مقـــابل مصطلح « ما بعد الرأسمالى » عند رالف دارندورف Ralf Dahrendorf لأن بل كان يتناول « تغيرات اقتصادية على مستوى القطاع » أما دارندورف فكان يناقش « علاقات السلطة داخل المصنع » (٦٩)

ويركز بل مفهومه عن المجتمع بعد الصناعي في كتابه (١٩٧٣) على « التغير فى البنية الاجتماعية » وعلى « طريقة تحول الاقتصـــاد واعادة تنسيق نظام شغل الوظائف » فى اطار « العلاقات الجديدة بين العلم والتكنولوجيا » ، كما يوجه اهتمامه كذلك لاتساع الهوة (٧٠) بين الاقتصاد

والسياسة والثقافة فى عملين آخرين هما The Coming of Post-Industrial Society و The Cultural Contradictions of Capitalism (١٩٧٦) ، حيث يرى أن ثقافة ما بعد الحداثة ـ كما سيتبين لاحقا ـ هى بمثابة امتداد للثقافة النرجسية الحديثة واتساع للفجوة بين المجتمع والقيم •

ولذلك يجب ملاحظة أن المعرفة النظرية التى يفهم بل أنها تنظم المجتمع بعد الصناعى وتغيره ليست هى أشكال الخطاب فى « ثقافة ما بعد الحداثة » (على الأقل ثقافة ما بعد الحداثة بمفهوم بل) ولكنها « الخطاب النظرى للعلوم » الذى يرى بل أنه يؤثر على الهياكل الأساسية فى المجتمع الحديث • فعلى النقيض من الفيلسوف الفرنسى جان ـ فرانسوا ليوتار ، الذى يستعرض الفصل التالى كتاباته عن المجتمع بعد الحديث ، يفصل بل ما بين « الطبقة المثقفة فى حقل التقنيات الملتزمة بالعقلية الوظيفية ، وأساليب التشغيل التكنوقراطية » و « المثقفين فى مجال الأدب الذين ما فتئوا يتحولون الى الرؤيا الكشفية والى مذهب المتعة ومذهب العدمية » (٧٠) •

بالاضافة الى ذلك يمكن أن نعتبر أن بل يستخدم مفهوم العلم بمعنى شديد الاختلاف عن ليوتار (٧١) حيث يستخدمه بالمعنى الذى يطرحه روبرت مرتون Robert Merton عام ١٩٤٢ فى مجموعة القواعد التى وصفها كأساس للعلم وهى : العالمية والكوميونية ، والحيدة والشك المنظم (٧٢) • هذه النظرة الى العلم التى ترجع الى ميرتون يؤيدها بل فى تصويره للمجتمع بعد الصناعى الذى سيكون فيه العلم منزها عن الأهواء ، أما ليوتار فعلى العكس من ذلك اذ كتب فى دراسته عن الظروف بعد الحديثة من عام ١٩٧٩ يقول : « ان ما حدث فى نهاية القرن الثامن عشر مع الثورة الصناعية الأولى هو اكتشاف معادلة : لا تكنولوجيا بدون ثروة ، ولا ثروة بدون تكنولوجيا (٧٣) ، وعندما وجهت الأبحاث الى الأغراض التجارية فقد كان ذلك يعنى أن « العلماء والفنيين والأدوات يتم شراؤهم لا للسعى وراء الحقيقة ، بل لزيادة السلطة » (٧٤) •

وسنعود الى أعمال ليوتار بعد قليل • أما بل فيدرك أن مفهومه عن المجتمع بعد الصناعى يمثل « تعميما واسعا » ، ولذلك يجزئه الى المكونات الأساسية التالية :

١ ـ قطاع اقتصادى : التحول من انتاج السلع الى مجتمع الخدمات •

٢ ـ التوزيع المهنى : هيمنة الطبقة المهنية وطبقة الفنيين •

٣ ـ المبدأ المحورى : المعرفة النظرية تشغل موقعا مركزيا كمصدر للابتكار وصياغة السياسات فى المجتمع •

٤ ـ التوجه المستقبلي : التحكم التكنولوجي والتقييم التكنولوجي ٠

٥ ـ صنع القرار : خلق « تكنولوجيا ذهنية » جديدة ٠

وبامعان النظر فى هذه المكونات يستبين للقارىء أنها تعميمات ، كما يمكن فى ضوء بعض التفسيرات لهذه المصطلحات أن نلمس فيهـا وصفا لبعض جوانب وفلسفات المجتمعات الصناعية فى القرن الماضى٠ومن ثم فان مقولة التحول من اقتصاد « انتاج السلع » الى اقتصاد « الخدمات » موضع للتساؤل حيث يمكن أن نجد فئات معينة من عمال القرن التاسع عشر فى الصناعات الخدمية بخلاف تلك الصناعات التى يحدد بل أنهـا خاصية مميزة للمجتمع بعد الصناعى ـ مثل الصحة والتعليم والبحث والصناعات الحكومية (٧٧) ـ أو على العكس من ذلك أى اذا فسرنا مفهـوم عمـال الخدمات فى المجتمع بعد الصناعى على أنهم نوع ما من العمال « المنتجين للسـلع » ٠

كما يرى بل أن هناك مكونات أخرى ثلاثة للمجتمع بعد الصناعى هى الأهمية المركزية للمعرفة بالنسبة للابتكار وصوغ السياسات ، والتحكم فى التكنولوجيا وصنع القرار ، وهذه المكونات الى جانب القائمـة التى تتناول دلالة ما بعد الصناعى (٧٩) ، توجد بشكل أو آخر فى المجتمعات الصناعية الغربية فى القرن التاسع عشر ، كما نجد ارهاصات بها فى كتابات واحد من كبار رواد النظرية الاجتماعية الصناعية الحديثة وهو الكونت كلود ـ هنرى دى سـان ـ سـيمون Count Claude-Henri de Saint-Simon (١٧٦٠ ـ ١٨٢٥) ٠

يمكن اعتبار سـان ـ سيمون صاحب مفهوم الريادة الفكرية فى النظرية الاجتماعية الحديثة ، ليس هذا فحسب بل انه اسـتخدم هذا المفهوم وغيره فى دعوته الى تقليد العلماء والمهندسين دورا قياديا فى اعادة صوغ علاقات العمل فى المجتمع الاقطاعى للتحول الى المجتمع « الصناعى » الجديد فى القرن التاسع عشر (٨٠) ٠ وهنا قد تصح المقارنة الى حد ما بين « ريادة » « المنتجين » أو « الصناعيين » عند سان ـ سيمون والصفوة المثقفـة التى يعتبرها دانيـال بل خصيصـة من خصائص المجتمع بعد الصناعى (٨١) ، وذلك لأن أسلوب توجيه الرواد للمجتمع من وجهة نظر سان ـ سيمون هو أسلوب التوحيد السـياسى وتطبيقات العلم لزيادة الانتاجية الاقتصادية ، كما أن سـان ـ سيمون صراحة يعد من الرواد كلا من العلماء المنظرين والتكنولوجيين والمهندسين ٠

فعلى سبيل المثال كتب سـان ـ سـيمون فى الجزء الرابـع من On the Social Organization

ان الادارة العليا للمجتمع تعني ابتكار مشروعات مفيدة للبشرية جمعاء ودراسة هذه المشروعات وتنفيذها •

لذلك فالادارة العليا تنطوى على ثلاثة أنواع من القدرات : قدرات الفنانين والعلماء والصناعيين ، وبالمزج بين الأنواع الثلاثة تتحقق كل الظروف اللازمة لتلبية الحاجات المعنوية والمادية للمجتمع (٨٢) •

وقد أثبت الرواد الذين قصدهم سان ــ سيمون جدارتهم بهذه التسمية (التى استوحاها من المصطلحات العسكرية التى ترجع لعام ١٨٠٢) (٨٣) فى تطلعهم الى مستقبل المجتمع بدلا من النظر الى ماضيه • وفى الجزء الأول من On the Social Organization كان سان ــ سيمون قد كتب عن الفترة التى سبقت الغاء الرقيق قائلا « ان الانسان لايزال يتراجع على طريق الحضارة حتى الآن ، موليا ظهره الى المستقبل : لقد تركزت نظرته دائما على الماضى ، وقلما نظر للمستقبل بشغف • أما وقد قوض نظام الرق الآن فعلى بنى البشر أن يلتفتوا باهتمامهم للمستقبل » (٨٤) • وعلى النقيض من التفكيكيين فى مذهب ما بعد الحداثة الذين أولعوا بتصوير والتر بنجامين Walter Benjamin لملاك التاريخ وهو « مدير وجهه للماضى » بينما تدفعه « عاصفة » التقدم وظهره نحو المستقبل (٨٥) ، على النقيض من هذه الصورة نجد أن صورة سان ــ سيمون عن الرواد توجه ناظرهم الى المستقبل فى ثبات بينما يرتكرون راسخين على الطريق المادى الى هذا المستقبل (٨٦) •

وثمة تشابه بين أفكار سان ــ سيمون عن المجتمع الصناعى (٨٨) وأفكار بل عن المجتمع بعد الصناعى ، هذا التشابه يؤكده كينيتشى توميناجا Kenitici Tominaga فى مقال كتبه عن المجتمع بعد الصناعى بعنوان Post-Industrial Society فى دورية Survey (شتاء ١٩٧١) فى سياق ندوة عقدتها الدورية حول هذا الموضوع ، ويوحى هذا التشابه بأن المجتمع بعد الصناعى عند بل لابد وأن يفهم على أنه امتداد للمجتمع الصناعى ، لا على أنه مرحلة جديدة مختلفة عنه كل الاختلاف (٨٩) • ويرى توميناجا أن هذا يصدق على العديد من السمات التى « ورثها » المجتمع بعد الصناعى عن المجتمع الصناعى مثل « النظم المميزة لتقسيم العمل » و « التوجه نحو الانجازات » (٩٠) ، ليس هذا فحسب، وانما يصدق أيضا على الدور الذى يلعبه كل من العلم والتكنولوجيا فى المجتمع بعد الصناعى • ويضيف توميناجا قائلا : « لقد لعب التطور العلمى والتكنولوجى دور المحرك الأساسى طوال فترة التحول الى الصناعة وكذلك خلال مرحلة ما بعد عصر الصناعة • والمحصلة النهائية لذلك هى رجحان كفة المعرفة فى المجتمع بعد الصناعى » (٩١) •

ان ما كتبه دانيال بل فى الندوة المذكورة اعتراف بأن سان ــ سيمون هو الذى « أشاع » كلمة industrialism (المذهب الصناعى) ــ التى تعني ذلك المجتمع الناشيء عندئذ حيث تتكون الثروة عن طريق الانتاج والآلة ، بدلا من السلب والحرب (٩٢) ــ ولكن بل فى الوقت نفسه يرفض رأى سان ــ سيمون وأتباعه الذى يجعل من العلماء كهنة المجتمع ــ ذلك الرأى الذى يرقى الى العقيدة (٩٣) • ويتفق بل فى كتابه The Coming of Post-Industrial Society (١٩٧٣) مع توميناجا فى أن المجتمع بعد الصناعى هو « استمرار للاتجاهات التى تنبثق من المجتمع الصناعى » (٩٤) ولكن يبدو مرة أخرى أن بل يهون من شأن العلماء فى المجتمع كما يراه سن ــ سيمون فيقول (٩٥) :

لقد كان سان ــ سيمون وماركس •• تتسلط عليهما فكرة أهمية دور المهندسين (عند سان ــ سيمون) والعلم (عند ماركس) فى تغيير المجتمع ، على الرغم أن أيا منهما لم يشعر ــ ولم يكن ليشعر ــ مطلقا بالتغير فى علاقة العلم الجوهرية بالتطور الاقتصادى والتكنولوجى ، فلم يشعرا مثلا بأن معظم الصناعات الكبرى فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ــ مثل صناعات الصلب والتلغراف والتليفون والكهرباء والسيارات والطيران ــ تطورت الى حد كبير على أيدى صناع موهوبين دون أن يكون هناك اتصال بينهم وبين الجهود العلمية الأساسية • وبينما تعد الكيمياء هى أبرز الصناعات الحديثة ، لأنه من الضرورى أن يتمتع المرء بمعرفة نظرية اساسية عن خواص الجزيئات ، يظل التوصل الى المنتجات الجديدة قائما على التحكم والسيطرة (٩٦) •

وفى موضع لاحق يضيف بل « اذا كانت الشخصيات المهيمنة فى الأعوام المائة الماضية هى مقاول العمال ورجل الأعمال والعامل الصناعى فان « الرجال الجدد » هم العلماء وعلماء الرياضيات والاقتصاديون والمهندسون الذين يفقهون التكنولوجيا الجديدة » (٩٧) •

وهنا يمكن مناقشة رأى بل من عدة أوجه ، أولا يلاحظ أنه يوحى بأن ماركس لم يكن يعرف مطلقا أن « التطور التكنولوجى » سوف يتحكم فيه العلماء لا الصنائعيون ، ولكن هذا الرأى يتجاهل عدة حقائق منها أن ماركس لابدوانه قرأ On the Economy of Machinery and Manufactures (١٩٨٢) لتشارلز بابيدج Charles Babbage مرتين على الأقل (٩٨) ، وأنه من خلال ذلك العمل أدرك أن بابيدج (١٧٩٢ ــ ١٨٧١) ــ الذى كان أستاذا للرياضيات بجامعة كامبريدج من عام ١٨٢٨ حتى عام ١٨٣٩

وزميلا للجمعية الملكية من عام ١٨١٦ فصاعدا ـ قد نشر هذا الكتاب عقب اختراع الاله الحاسبه (٩٩) ، على يد مهندس سويدى اسمه جورج شوتز Georg Scneutz ، وقد عرضت الآلة الحاسـبة فى لنـدن فى عام ١٨٥٤ (١٠٠) أى خلال فترة حياة ماركس ، وكانت شكلا مبكرا لآلة بابيدج « التحليلية » الأكثر تعقيدا والتى عدت منذ ذلك الحين النموذج الأولى للكمبيوتر (١٠١) ٠ ورغم أن بابيدج لم يشهد فى حياته انتاج الكمبيوتر فان أعماله المتعلقة به وخبرته الرياضية توضـح أن مخترعى القرن التاسع عشر لم يكونوا جميعهم من الصنائعيين البسطاء ٠

ثانيا بالاضافة الى ابتكار بابيدج لنموذج أولى للآلة التى شجعت النقاد كثيرا على وصف المجتمع المعاصر بأنه مجتمع « بعد صـناعى » ، فقد تنبأ بابيدج فيما كتبه عام ١٨٣٢ أن المستقبل سيشهد زيادة فى اقبال أبناء الصناع على تلقى العلوم ودراستها (١٠٢) ، ليس هذا فحسب بل انه أخذ برأى المهندس الفرنسى دى برونى de Prony القائل بأن تقسيم العمل اليدوى عند آدم سميث Adam Smith بما يؤدى لزيادة الثروة القومية ينبغى أن يمتد الى الجهد الذهنى من خلال عدة طرق، منها مثلا توزيع المهام المتعلقة بالرياضيات بين عدة أشخاص(١٠٣)٠ كما رأى بابيدج أن التطورات الجديدة فى مجال الكيمياء يمكن أن يستفيد منها الصناع ، بل وان اثنين من أهم الاكتشافات الكيميائيـة ـ وهما اكتشاف اليود والبروم ـ تما على أيدى أولئك الصناع أنفسهم (١٠٤) ٠

ولم يشر بل الى بابيدج ولا الى محاولاته للتقريب بين العلوم النظرية والعلوم التطبيقية فى أوائل القرن التاسع عشر ومنتصفه (١٠٥) ، وفى كتابه The Coming of Post-Industrial Society (١٩٧٣) أشار الى أن المجتمع بعد الصناعى يتسم بالارتباط ما بين العلم والتكنولوجيا وعلم الاقتصاد فى السنوات الأخـيرة (هذا الارتبـاط الذى يرمز اليه مصطلح « البحث والتطوير ») بل ان الصناعات القائمة على العلم فى المجتمع بعد الصناعى كالكمبيوتر والألكترونيات والبصريات والبولمرات تختلف عن الصـناعات التى ظهرت فى القرن التاسـع عشر من حيث انها « تعتمد أساسا على الجهد النظرى السابق للانتاج (١٠٦) ، كما أن الكمبيوتر لم يكن ليظهر دون الجهود التى تمت فى فيزيقا الحالة الصلبة التى بدأها فيلكس بلوك Felix Bloch (١٠٧) منذ أربعين عاما٠ وقد يكون بل محقـا بشأن بلوك ، ولكنه لا يسـوق أى مبرر لتجاهله بابيدج وعدم الاعتراف بمكانته التى تماثل مكانة بلوك وربما تفوقها نظرا لاسهام بابيدج فى النظرية بعد الصناعية الحديثة فقد أفاض بابيدج فى مناقشة مزايا تقسيم العمل اليدوى عند آدم سميث وتوسع فى هذا المفهوم ليشمل كلا من العلم والتكنولوجيا (١٠٨) ٠

ان مكانة بابيدج لدى بل ، وعلاقته بالمبادىء بعد الصناعية كما يعرفها بل تقودنا للتساؤل عن فائدة المبدأ المحورى الذى طرحه بل ـ ألا وهو تطور المعرفة النظرية ـ فى نشأة ما أطلق عليه « المجتمع بعد الصناعى » ، أو للتساؤل عن طبيعة الاختلاف بين هذا المجتمع والمجتمع الصناعي من وجهة نظر ذلك المبدأ فحسب • ولكن خير من التمييز بين المجتمع الصناعى والمجتمع بعد الصناعى على أساس مبادىء مجردة فضفاضة التفسير كهذا المبدأ ، خير من ذلك أن نمعن النظر فى كيفية اسهام أية تطورات جديدة فى التكنولوجيا أو فى تقسيم العمل فى تطوير المجتمع الصناعى أو فى الانفصال عنه « وهنا لابد من التعامل اكثر من أى وقت مضى مع مشكلات التصنيف ونقص المعلومات الملائمة عن المجتمعات الصناعية المبكرة (١٠٩) •

رأينا أن المبدأ المحورى فى المجتمع عند بل وربما يرجع الى مفكرين من القرن التاسع عشر ، منهم بابيدج وسان ـ سيمون ، بل ان اهتمام بل بهذا المبدأ قد ينحو على الأقل بصورة عامة المنحى الاجتماعى الذى بدأه سان ـ سيمون ، ونظر له اوجست كونت Auguste Comte الذى كان سكرتيرا لسان ـ سيمون ، وطبقا لهذا المنحى فان تطور ما يعرف « بالعلم الحديث » أمر له أهميته لمستقبل المجتمع الانسانى (١١٠) • ومن ناحية أخرى نجد أن بل فى موضع آخر يبدو أقل تفاؤلا من اتجاه المنظرين الاجتماعيين السابقين المؤمنين بالمجتمع المثالى مثل سان ـ سيمون أو كونت ، ففى « خاتمة » كتابه (١٩٧٣) يتناول انهيار القيم فى العالم الحديث • وفى كتاب تال صدر عام ١٩٧٦ بعنوان The Cultural Contradictions of Capitalism ، يرى بل أن « الحداثة » و « ما بعد الحداثة » لم تتمكنا حتى ذلك الحين من تهيئة القيم التى يحتاجها المجتمع المعاصر • وربما لاتزال بعض عناصر « القيم البروتستانية » موجودة فى بعض جوانب الانتاج فى المجتمع ، ولكن فى الوقت نفسه نجد أن « ثقافة الرأسمالية » كما يراها بل (التى تنطوى على كل من الحداثة وما بعد الحداثة من وجهة نظره) تقوم على حركة مناهضة « للذة واللهو » (١١١) •

وعلى الرغم من أن يورجين هابرماس Juergen Habermas زعم أن بل يلقى بتبعة تحلل القيم البروتستانتية (١١٢) على ثقافة الحداثة فان بل نفسه أشار فيما كتبه عامى ١٩٧٣ و ١٩٧٦ الى أن السبب فى ذلك هو « الرأسمالية » ذاتها (١١٣) لا الحداثة • فعلى العكس من تفسيرات هابرماس المخطئة لآراء بل فى محاضرة ألقاها هابرماس عام ١٩٨٠ (١١٤) وغيرها (١١٥) ، نجد أن بل يوضح تماما فى ما كتبه عامى ١٩٧٣ و ١٩٧٦ أنه يلقى « بتبعة » مشاكل المودرنية على جوانب معينة

من التحديث الرأسمالي مثل ادخال « الاعتماد الفوري » ، لا على الحداثة الثقافية ، كما يوضح أنه يرى أن تردي ثقافة الحداثة راجع الى اقتصارها على مذهب اللذة الشخصية كنتاج لانهيـــار القيم في « المبدأ الأخلاقي البروتستانتي » تحت وطأة التحديث الرأسمالي (١١٦) ٠

فعلى سبيل المثال كتب بل في عام ١٩٧٣ عن انهيار « الكل المتكامل الذي تمتزج فيه الثقافة والشخصية والبنية والاقتصاد بفضـل نسق قيمي واحد » والذي كان موجودا في المجتمع البرجوازي (والرأسمالي) في القرن التاسع عشر ٠ « ومن باب المفارقة أن كل هذا دمرته الرأسمالية ذاتها ، فالانتاج الضخم والاستهلاك الضخم في ظل الرأســمالية شجعا بحماس نمطا من الحياة القائمـــة على مبدأ اللذة مما أدى تدمير القيم البروتستانتية » ٠ وفي عام ١٩٧٦ أكد بل على رأيه : « ان المبدأ القيمي البروتستانتي ساعد على الحد من تراكم الترف (الذي لم يكن تراكما رأسماليا) ٠ فعندما انفصـل مبدأ القيم عن المجتمع البرجوازي [بسبب ابتكار الرأسمالية « للاعتماد الفوري »] لم يتبق سوى مذهب اللذة وفقد النظام الرأســمالي مذهب التعالي » (١١٧) ٠ ويمضي بل في قوله « ان المشكلة الحقيقية في المودرنيـــة هي مشكلة العقيدة [أو] الأزمة الروحية ٠٠ مما يعيدنا الى مذهب العدمية » (١١٨) ٠

ويرى بل أن نظريات « ما بعد الحداثة » سواء « البنيوية » منها أو « التفكيكية » أو « الفرويدية الجديدة » هي بمثابة أعراض هذه الأزمة مثلها في ذلك مثل « مذهب اللذة الحديث » ٠ ويشير بل الى ما يراه الطبيعة «التفكيكية» لما بعد الحداثة من خلال استعراض لأفكار مايكل فوكو Michel Foucault : « ان فوكو يـرى الانســـان على أنه تجســـيد تاريخي قصير العمر « مجرد أثر على الرمال » يذهب أدراج الرياح ٠ « ان المواطن الانسانية الخربة البغيضة المسماة بالنفس والوجود لهي صائرة الى تفكك وانحلال » ٠ ويمضي بل قائلا « لم يعد الأمر مجرد أفول نجم الغرب ، بل نهاية الحضارة جمعاء ٠ ولكن معظم هذه الآراء هي من قبيل شطحات الفكر ، أو تلاعب بالألفاظ لفرض منطق عبثي على فكرة ما ٠ فان بقيت في ذاكرة التاريخ الثقافي فستبقى غالبا هامشية مثل التلاعب الغاضب عند السيريالية والدادية » (١١٩) ٠

قبـــل هـــذه الفقرات مباشرة يذكر بل فوكـــو ونورمان بـراون Norman O. Brown ووليـــام بوروز William Burroughs وجان جانيه Jean Genet و « ثقافة البوب الماجنة » كأمثلة لامتداد الحداثة الى ما بعد الحداثة في الستينيات (١٢٠) ، وتتكرر هذه الفكرة وغيرها من آراء بل عن ما بعـــد الحداثة في مقال له عـــام ١٩٧٧ بعنـــوان

والذى يوحى بأن تصور بل ، (١٢١) Beyond Modernism, Beyond Self.
أن ما بعـــد الحداثة هى مذهب اللذة الذى يتعـــارض مع المبـدأ القيمى البروتستانتى ، هذا التصور ربما يكون متأثرا بوصف ليزلى فيدلر لثقافة مابعد الحديث فى مقال له عام ١٩٥٦ بعنوان The New Mutants (١٢٢) ·

يشير فيدلر الى ويليــــام بورروز ونورمان براون كنموذجين للأدب « بعد الحداثى » الجديد (١٢٣) ، كما كتب عن أولئك المنخرطين فى المذاهب بعد الحداثية قائلا انهم يبدلون المبدأ القيمى البروتســـتانتى لأمريكا الجديدة ، وانهم « صوفيون » وليسوا « مسيحيين » (١٢٤) · أما بل فقد وصف ثقافة الحداثة وما بعد الحداثة بأنها تتنافر مع المبدأ القيمى البروتستانتى ، بل انه فى عام ١٩٧٦ وصف الفن الموجـــود آنئذ بأنه بعد حديث و « بعد مسيحى » (١٢٥) ·

وقبل ذلك كان بل قد أشار الى براون وفوكو فى ملحق لكتابه The Coming of Post-Industrial Society (١٢٦) ، ثم مضى فى الربط بين وصفه (١٢٧) للطبيعة « ضد المؤسسية » و « المتناقضـــة » للثقافة الحـــديثة ، وبين ما بعـــد الحـــداثة · كمـــا تناولها عـــام ١٩٧٧ فى مقـــاله Beyond Modernism, Beyond Self (١٢٨) · وكان بل قد كتب فى بادىء الأمر فى The Coming of Post Industrial Society :

« بانتصار الحداثة أصبحت الثقافة المعاصرة ذات طبيعة ضد مؤسسيه وتناقضية · فقليل من الكتاب « يدافعون » عن المجتمع أو المؤسسات ضد الذات الاستعمارية ·· « لقد كان الخيال الفنى القديم ، مهما جمح أو غالى ، تحكمه قواعد فنية منظمة · أما الوجـدان الجديد فيمزق كل الأجناس الأدبية وينكر وجود أى فرق بين الفن والحياة » (١٢٩) · ثم كتب بل فى مقاله عام ١٩٧٧ عن ما بعد الحداثة بوصفها « أوج النوايا الحداثيـــة » ، واســـتبدال « التبرير الغريزى للحيـــاة » بالتبرير « الاستطيقى » ، و « هدم » للفواصل و « هجوم على القيم وأنماط الدوافع القائمة وراء السلوك العادى » (١٣٠) · كما كتب بل قبل ذلك فى The Cultural Contradictions of Capitalism « نعـــد أدى السعى الى تلمس الاثـــاره والمعنى فى الأدب والفن كبديل للدين الى ظهور الحداثة كلون ثقـــافى · ولكن الحداثة أفرغت ما فى جعبتها بحيث أصبحت صـــورها المختلفة (فى اطار السعى لتوسيع الوعى بلا حدود) مجرد تحلل النفس فى محاولة لمحو الأنا الفردية (١٣١) ·

ورغم أن بل ينظر نظرة سلبية هنا وفى مواضع أخرى الى ما بعد الحداثة بوصفها محاولة لمزيد من « التفكيك » للقيم السابقة (١٣٢) ،

فيجب أن نتذكر أنه كان يستخدم مفهوم ما بعد الحداثة الذى ظهر فى أواخر الستينيات لوصف تلك السنوات ، ليس هذا فحسب وانما كان يكتب قبل ظهور معان أخرى لما بعد الحداثة تتحدى نظـــريات الحداثة والتفكيك التى كتب عنها فى السبعينيات (١٣٣) · وسـوف يتناول الفصل التالى تفصيلا مفاهيم المنحى التفكيكى فى مذهب ما بعد الحداثة والتى ظهرت فى السبعينيات ، أما الفصلان الرابع والخامس فيتناولان بعض المعانى الأخرى لما بعد الحداثة التى لم تكن معروفة لبل فى أوائل السبعينيات ومنتصفها ·

نظـريات التفكيـك

مقـــدمة :

ما الفرق بين المافيا والتفكيكيين ؟ ان المنتمى الى المذهب التفكيكى يقدم لك عرضا لا تستطيع فهمه (١) ٠

كما توحى هذه العبارة فان نظريات التفكيك ينظر اليها دائما على أنها تتجنب تقديم أية تعريفات واضحة حتى للتفكيكية ذاتها ٠ وعن هذه المشـــكلة الأخـــيرة كتب كريســـتوفر نوريس Christopher Norris فى The Deconstructive Turn (٢) يقـــول : « ان التعـــامل مع (التفكيكية) على أنها قابلة للتعريف محاولة مضللة لاختزال تلك الحركة ، ولتحويل النص الى حشو لا داعى له منذ نشأته » ٠ ثم ينتقل نوريس الى الاعتراف بأنه « من جانب آخر فان هذه الاتجاهات التفكيكية يمكن أن تكون عذرا سهلا جدا للتفكير المضطرب وبلادة التصور » (٣) ٠

ويواصل نوريس البحث عن تعريف للتفكيك واتجاه هذا المذهب للتساؤل الكونى : « ان العنفوان التفكيكى ـ اذا جاز أن يستخدم هذا التعبير ـ ينتمى الى خطـــاب لايعنيه سوى وضـــع علامات استفهام أمام كل المفاهيم القياسية والمنظمة عن الاتساق المنطقى » ٠ ومن المشاكل التى تواجه النظرية التفكيكية هنا هى كيفية التعـــرف على تلك المفاهيـم « القياسية » بوصفها قياسية بدون استخدام التحليل « الهرمى » الذى طالما أدانه منظرو التفكيكية ٠ ورغم هذه المشكلة فان كثيرا من المنتمين لتيار التفكيك فى مذهب ما بعد الحداثة الذين نتناول أعمالهم فى هذا الفصل وجهوا اهتمامهم نحو تفكيك قائمة مختارة من نصوص الحداثة (وهؤلاء المنتمون للمنحى التفكيكى فى مذهب ما بعد الحداثة هم أنفسهم الذين انتقوا هذه النصوص أو كونوا منها القوائم المعتمدة أحيانا) مع استبدال قوائم جديدة تشمل على بدائلهم بعد الحداثية المثالية بتلك القوائم المختارة (٤) ٠

وفيما يلى من فقرات تقديم لما ســـوف نطلق عليـــه عموما المنحى

التفكيكي فى مذهب ما بعد الحداثة فى هذا الفصل (لأسباب سبق شرحها فى التصدير) ، وهو ما يختلف عن التفكيكية فى حد ذاتها ، وبداية سنعرف الصفة المستخدمة لهذا اللون من ما بعد الحداثة سواء لدى مؤيديها أو نقادها ، وبعد ذلك سنفصل الاستخدامات والدلالات المختلفة العديدة لهذا المنحى [ولنسمه من الآن ما بعد الحداثة التفكيكية] خلال العقدين الأخيرين (٥) .

ففيما يتعلق بكلمة التفكيك Deconstruction واستخدامها كصفة فى مصطلح « ما بعد الحداثة التفكيكية deconstructionist post-modernism كتب جاك ديريدا Jacques Derrida على سبيل المثال عام ١٩٧٨ The Truth in Painting على نحو يرهص بتوجيه ليوتار لما بعد الحداثة نحو تفكيك « ما وراء بنية القص » فى المودرنية وذلك فى كتابه The Postmodern Condition (١٩٧٩) ، رغم أن ديريدا نفسه كان يحترس من استخدام مصطلح « ما بعد الحداثة » ، فيقول ديريدا ان التفكيكية « تهاجم الصرح الداخلى سواء الشكلى أو المعنوى للوحدات الأساسية للتفكير الفلسفى ، بل وتهاجم أيضا ظروف الممارسة الخارجية، أى الأشكال التاريخية للنسق التربوى لهذا الصرح والبنيات الاجتماعية الاقتصادية والسياسية لتلك المؤسسة التربوية » (٦) .

ويسوق نوريس خصائص أخرى للتفكيكية يمكن أن نجدها مرتبطة بما بعد الحداثة التفكيكية عند ليوتار منها مثلا التساؤل عن « مستويات (٧) تنبيت القيم الاستثنائية أو المتميزة ، وعن وجهة نظر الكاتب (٨) . وبالاضافة الى هذه المجموعة من الصفات يقدم نوريس فى The Deconstructive Turn التفكيكية كحركة تقلب مسلمات « الفلسفة الكلاسيكية » رأسا على عقب مثل التسليم بأن الفلسفة « تستطيع التوصل للحقائق التى يطمسها الأدب ويفسدها بالتلاعب الظاهرى باللغة والخيال » (على حد تعبير نوريس) ، كما يوضح نوريس أن الفلسفة والتفكير العلمى « مرتبطان ببنيات لغوية لها تأثير حيوى وقدرة على تعقيد » « النضباط المنطقى » فى كل من الفلسفة والتفكير العلمى (٩) . ويمضى نوريس قائلا : « ان التفكيكية هى أولا وأخيرا نشاط نهى ، هو اثارة لعلامات استفهام حول جوهر التفكير الميتافيزيقى الذى يضع المفاهيم المتطابقة خارج نطاق التلاعب باللغة وفى مستوى يعلو على هذا التلاعب » (١٠) .

وتلخيصا لهذا التقديم الموجز لمفهوم ما بعد الحداثة التفكيكية يمكن القول بأن ذلك المصطلح يشير فى هذا الكتاب عموما الى نظريات ما بعد

الحداثة التي تستخدم مفاهيم مستمدة من النظرية التفكيكية أو متعلقة بها لهدفين اثنين : اما تكوين فكرة عن ما بعد الحداثة بوصفها انفصالا عن الأعمال والقواعد المنتمية للتيار الحديث والحداثة السابقين كما في أعمال حسن وليوتار ، واما لنقد أشكال أخرى لما بعد الحداثة بأعمالها وقواعدها ، كما في أعمال ليوتار وجيمسون على سبيل المثال ، ونقدهما لعمارة ما بعد الحداثة ونظرياتها (١١) • في تلك الأعمال التي ذكرناها كأمثلة يتبين أن الأفكار أو التناولات المشابهة لأفكار التفكيكية استخدمت لنقد بناء ينتظم أعمالا توصف بأنها « حديثة » أو « بعد حديثة » •
وجدير بالذكر ان اختيار هذه الأعمال يمكن أن يساعد على التمييز بين تيارات ما بعد الحداثة التفكيكية من ناحية والأشكال الأخرى للتنظير أو التحليل التفكيكي من ناحية أخرى ، كما يساعد على التمييز بين تيارات ما بعد الحداثة التفكيكية ذاتها • وفى الوقت نفسه فان « استحالة التحديد » فى تلك الأعمال والتأكيد على ضرورة النقد المستمر يؤكد علاقاتها بالنظرية التفكيكية •

ايهاب حسن

عندما يقول ايهاب حسن ان مفهوم ما بعد الحداثة (ولنضف نحن صفة التفكيكية الى ما قاله حسن) بدأ ينتشر فى شتى أنحاء العالم فى السبعينيات من خلال أوراق أبحاث أمريكية مثل كتابات ايهاب حسن نفسه ووصل الى أسماع النقاد مثل جان - فرانسوا ليوتار (١٢) يمكننا أن نلاحظ أن هذا المفهوم استعاد كثيرا من الأفكار التفكيكية التى صيغت فيما مضى الى فرنسا ولكن فى شكل جديد •

ويمكن القول بأن ليوتار استخدم مصطلحى ما بعد الحديث وما بعد الحداثة بعد ايهاب حسن ، الا أن المفاهيم التفكيكية الموجودة فى أعمال حسن عن ما بعد الحداثة يمكن أيضا أن نجدها فى أعمال نقاد فرنسيين بدءا من ديريدا مرورا بالكثيرين حتى بودريلار وليوتار نفسه ، وهى كلها أعمال تسبق كتابات ايهاب حسن عن ما بعد الحداثة (١٣) ، ومن هذه المفاهيم ضرورة التحرر من أعمال الحداثة ، أو استحالة تحديد الحقيقة ، ويشير كولر الى أن استخدام ايهاب حسن لمصطلح « ما بعد الحديث » ربما يرجع الى حد ما الى استخدامه عند أرنولد توينبى ، الا أن كثيرا من الخصائص التفكيكية الأكثر تحديدا لهذا المصطلح يمكن أن تكون مستمدة من أعمال معاصرة فى النظريات الأدبية والفلسفية أحدث من كتابات توينبى •

ورغم أن بعض مفاهيم ايهاب حسن الأساسية عن ما بعد الحداثة (والتى يكتبها دائما Postmodernism) مستمدة من أعمال نقاد

آخرين ، فان ما بعد الحداثة عند ايهاب حسن يؤرخ لها منذ عام ١٩٧١ منذ نشر كتـــابه The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature ومقاله POSTmodernISM : A Practical Bibliography (١٥) • وعن هذا المقال كتب تشارلز جنكس مثلا أنه تسجيل لميلاد ما بعد الحداثة وبمثابة شهادة نسب لها (١٦) • الا أن جنكس ينتقد ما يراه على أنه تحيز « فوضـوى » فى صـياغة ايهاب حسن لهذا المصطلح ، ولذلك يفضل مفهومه الخاص عن ما بعـد الحداثة بوصفها مزاوجة بين طرازين مختلفين (١٧) •

وبينما اهتم جنكس الى حد كبير فى كتاباته المبكرة عن ما بعـد الحداثة بالعمارة فى السنوات الأخيرة فقد وجـه ايهاب حسن مفهومه عن ما بعد الحداثة الى الأعمال الأدبيـة ونقدها بالدرجة الأولى (١٨) • ففى مقاله عام ١٩٧١ يتساءل ايهاب حسن : « متى تنتهى الحقبة الحديثة ؟ » وانطلاقا من هذا التساؤل يدفع المقال بأن ثمة تغيرا قد طرأ على الحداثة يمكن أن نطلق عليه ما بعد الحداثة ، ونراه فى المقابلة بين نص يعـد نموذجا كلاسيكيا للحداثة Axel's Castle : a Study in the Imaginative Literature of 1870-1930. لادمـوند ويلسـون Edmund Wilson (١٩٣١) (الذى يتناول الموضوعات التالية : الرمزية ، ييتس Yeats فاليرى Valéry ، اليوت Eliot ، بروست Proust ، جـويس Joyce شتاين Stein) ، وكتاب لايهاب حسن نفسه نشر بعد ذلك بأربعين عاما ويمثل البديل للحداثة وهو :
The Dismemberment of Orpheus : Towards a Postmodern Literature
(١٩٧١) ، (الذى يتناول : سـيد Sade ، من الباتافيزيقـا الى السيريالية ، همنجواى Hemingway كافكا Kafka ، من الوجودية الى اللا أدب ، جانيه Genet وبيكيت Beckett) كما يضيف ايهاب حسن أن اسم جيرترود شـتاين Gertrude Stein كان من الواجب أن يظهـر مع هذه القائمـة لأنها أسـهمت فى كل من « الحداثة » ، و « ما بعد الحداثة » ، ولكن أهم نص هو بلا شك رواية Finnegan's Wake

كما يطرح ايهاب حسن السؤال التالى « اذا قلنا جدلا ان الحداثة تشتمل على الأعمال الصادرة ما بين « أوبو ملكا » Ubu Rei لجارى Jarry (١٩٨٦) و Finnegan's Wake لجويس (١٩٣٩) فمتى تكون البداية لما بعد الحداثة ؟ (٢٠) ومن باب المفارقة أن ايهاب حسن يدرك صعوبة وضع قائمة أعمال « تفكيكية » تنتمى لما بعد الحداثة ، ومع ذلك يتساءل : « أيكون ذلك التاريخ قبل ظهـور Finnegan's Wake

بعام أى مع ظهور La Vaussé لسارتر Sartre (١٩٣٨) أو Murphy لبيكيت (١٩٣٨) ؟ » وفى الخاتمــــة يقــول ايهاب حسن :

على أية حال فان ما بعد الحداثة تضم كتابا بينهم بون كبير أمثال : Barth, arthleme, ecker, eckett, ense, lanchot, orges. recht. urrougs. utor. [لاحظ اشتراك هذه الأسماء جميعها فى الحــرف الأول B ، وهى مكتوبة هنا بنفس الكيفية المنشورة بها فى الأصل المذكور ــ المتـــرجم] سؤال : أليس « أبو ملكا » Ubu Roi نصا يتسم بخصائص ما بعد الحداثة الى جانب الحــداثة ؟

ان ما بعد الحداثة عند ايهاب حسن لاتبدأ من حيث تنتهى الحداثة عند ويلســـون أى فى الثلاثينيات بل قبل ذلك بعدة عقــود أى فى التسعينيات من القرن الماضى ومن باب المفارقة أن السمة التى ينتقيها ايهاب حسن لتمييز ما بعد الحداثة وهى « استحالة التحديد » تجعل من الصعوبة بمكان وضع أية خصائص محددة لما بعد الحداثة والتمييز بينها وبين الحداثة التى يفترض انها تساعد فى اثارة علامات الاستفهام حول أعمالها ، ومن خصائص ما بعد الحداثة الأكثر تحديدا عند ايهاب حسن المفارقة والمحاكاة التهكمية irony & Parody التى يمكن القول أيضا بأنها من خصائص الحداثة (٢٢) ، ليس هذا فحسب بل ان الحداثة يمكن النظر اليها على أنها استمرت قائمة جنبـــا الى جنب مع ما بعد الحداثة واشتملت على عناصر عدة منها على سبيل المثال : المدينيـــة ، والمذهب التكنولوجى ، وسلب الانسانيـــة ، والمذهب البدائى ، ومذهب الاثارة الجنســية والتناقض الاسمى ، والتجريبيـــة ، تلك العناصر التى رأى ايهاب حسن أنها « تتجه أكثر نحو ما بعد الحداثة » (٢٣) ٠

وعلى الرغم من التشابه بين مفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة فان حسن يضع سلسلة من « التقابلات » بينهما يمكن تلخيصها فيما يلى :

ــ **الحداثة** : ما بعد الحداثة ٠

ــ **المدينية** : المدينة الى جانب القرية الكوكبية ــ مما يؤدى الى زيادة أو تقليل الدمار والفوضى ٠

ــ **المذهب التكنولوجى** : التكنولوجيا خاطفة السرعة ٠
أشـــكال فنية جديدة ٠
تشتيت لانهاية له بواسطة وسائل الاعلام ٠
الكمبيوتر كبديل للوعى أو كامتداد للوعى ؟

ــ **سلب الانسانية** : مناهضة حكم النخبة ، اللافاشستية ، مناهضة الاستبداد تشتيت الأنا ٠

المشـــاركة • الفن يصبح جمعيا ، اختيـــاريا ، وفوضـــويا • في الوقت نفسه تصبح المفارقة بمثابة تداع للمعنى وعبثـا شديدا ذاتي التدمير •

بالاضافة الى كوميديا العبث ، والفكاهة السوداء والمحاكاة التهكمية اللا عاقلة والهزليات الرخيصة ، والنفى • والوصول بالتجريد الى أقصى حد والرجوع الى المادية الجديدة : التى تحتفي بتوافه الأشياء حتي انها لتطلب توقيعات المشـاهير على المعلبات الفارغة ، الرواية الخالية من الخيال كتاريخ •

من الفن التجريدى الى الفن البيئى الملموس •

— **البدائية** : بعيدا عن الأسطورى ، نحو الوجودي •

— **الجنسية** : اجتياز الرقابة •

— **التناقضية** : ثقافات متقابلة •

اجتياز التغريب عن الثقافة بأكملها ، قبول عدم الترابط وعـدم الاستمرار ، تطور التجريبية الراديكالية فى الفن كما فى السياسة أو الأخــــلاق •

طرق أوميتافيزيقيات غربية متقابلة •

— **التجريبية** : بنيات مفتوحة ، غير منصلة أو محددة ، ارتجاليـة ، أو عفوية مع وجود التزامن ، والخيال والتلاعب والفكاهة والحدوث والمحاكاة التهكمية ،وتزايد الاشارة للذات ، وتداخل الوســـائط ومزج الأشكال واختلاط المستويات •

نهاية المبدأ الاستطيقي التقليدى الذى يركز على جمال العمل الفنى أو تفرده • ضد التفسير (زونتاج Sontag) (٢٤) •

يلاحظ أن قائمة خصائص ما بعد الحداثة التى يضعها ايهاب حسن تتضمن خصائص سبق وصفها بأنها خصائص ما بعد الحداثة على أيدى نقاد آخرين مثل ليزلى فيدلر (٢٥) • الا أن هذه الخصـــائص تتضمن كذلك عناصر مستمدة من الأعمال الأدبية كالمحاكاة التهكمية التى يعدها آخرون من سمات الكتابة حسب مذهب الحداثة والتى يجب بالتــالى وصفها على أنها مجرد أدوات تستخدم لأغراض مختلفة فى فترات مختلفة على أيدى كتاب مختلفين (٢٦) • كما أن المجموعة الأولى التى يحـددها ايهاب حسن عن المدينة بعد الحديثة والتكنولوجيا تستدعى لأذهاننا أفكار مارشال مكلوهان عن «القرية الكوكبية» التى ستنشأ من تطور تكنولوجيا

الاتصالات وهذه الفكرة لجأ اليها نقاد آخرون مثل بودريلار (٢٧) لوصف المودرنيــة ٠ ٠

وكما هو الحال فى تعريفات أخرى لما بعد الحداثة يمكن أن نفهم أن ايهاب حسن لايستخدم البادئة Post للتعبير عن الانفصال عن الحداثة بقدر ما هى استمرار لها ، وقد يوحى ذلك بأن تفكيك ما بعد الحداثة لنصوص وأعمال الحداثة ربما يستهدف الأخذ بهذه النصوص ودفعهـــا للأمام لا نقـــدها ، الا أنه يبقى لماذا يعتبر جنكس نظريات ايهـــاب حسن حـــديثة متأخرة لا أشكالا جديدة لمذهب ما بعد الحداثة . أو تعديلا لها ٠ ورغم أن البادئة « Post » فى مصطلح ما بعد الحداثة يفهم منهـــا دائما أنها تعنى الانفصـــال عن الحداثة أو استمرارا لها (٢٨) فيلاحظ أن درجـــة وصفهـــا للتغير الطـــارىء على الحداثة يتوقف على استخدام هذا الناقد أو ذاك لها (٢٩) ٠

وبينما يمكن اطلاق كثير من صفات ما بعد الحداثة عند ايهاب حسن على « الحديث » أو « الحداثة » (٣٠) ، فالبعض الآخـــر منها ربما يتردد لدى نقاد آخرين أو مجربين فى تيـــار ما بعد الحداثة ، كما تتردد فى كتابات مختلفة عن مفهوم حســـن للحديث وما بعد الحديث ٠ ومن ثم جاء وصف تشـــارلز جنكس للعمارة المزدوجـــة الطراز فى حقبة ما بعد الحداثة بوصفها شكلا « مدنيا » أساسا شيده سكان « القرية العالمية » بمساعدة شبكات الاتصال ، كما تناول جنكس وآخرون « الفن البيئى » عند ايان هاميلتون فينلى Ian Hamilton Finlay فى أعمالهـــم عـــن ما بعد الحداثة (٣١) ٠ ولكن يلاحظ أن تعريف جنكس لما بعد الحديث على أنه مزاوجة يعنى أن ســـمات الحديث أو الحداثة يجب أن تمتزج بتيارات أخرى ٠ كما أن بعض النقاد الآخرين بخلاف جنكس مثـــل أكيلى بوننيو أوليفـــا Achille Bonito Oliva ربما لا يتفقون مع ايهاب حسن فى أن نطاق الفن بعد الحديث يمكن أن يتضمن الأشكال الحداثية التجريدية « للفن التصورى » ، فكما ورد فى الفصل الأول فان أوليفا يمثل وجهة النظر التى ترى أن فن ما بعـــد الحداثة يمثل ابتعادا عن التجريد الحداثى (٣٢) ٠ وقد يبدو أن هذا الرأى متضمن فى مقولة ايهاب حسن « سوف يصل التجريد الى أقصى حد له ثم يرتد الى مادية جـــديدة » ؟ ويعطى ايهـــاب حســـن أمثـــلة لهـــذه « المادية » فى فن البوب المبـــكر والمتـــأخر ، من مارسيل دوشان حتى أندى وارهـــول Marcel Duchamp to Andy Warhol (٣٣)

ورغم أن جنكس كتب أن فكرة « المشاركة » سمة من الســـمات التى ذكرها ايهاب حسن والتى يمكن أن تنطبق على عمارة ما بعد الحديث، بعكس فكرة الفوضى (٣٤) ، فان مفهوم المشـــاركة عنـــد ايهاب حسن

اكتسب خاصية « تفكيكية » فى القائمة التى طرحها عام ١٩٧١ باقترابه من مقولة « ان الفن يصبح جمعيا ، واختياريا وفوضويا » (٣٥) • ومن ناحية أخرى يرى جنكس أن المفارقة الساخرة سمة من سمات الفن بعد الحديث والعمارة بعد الحديثة لأنها تفضى الى زيادة عدد « الطرز » التى يستخدمها المعمارى الحداثى ، أما ايهاب حسن فيرى أن تلك المفارقة الساخرة « كتلاعب مفرط ذاتى التدمير » أو أنها « تقويض للمعنى » ، بينما يرى المحاكاة التهكمية على أنها « جنونية » (٣٦) • وتنتهى القائمة عند ايهاب حسن « بالنفى » ، وفى مقابل هذا النفى يرى جنكس أن المفارقة الساخرة هى سمة ما بعد الحداثة ، وهى وسيلة لقرن المعاصر بطرز أخرى (٣٧) تساعد على التوسع فى المعنى بدلا من نفيه (٣٨) •

وفى مقال ايهاب حسن الذى كتبه عام ١٩٧١ نجد أن الغموض يكتنف طبيعة ما بعد الحداثة وتاريخها ، ولكن كتابا آخرين ناقشوا أفكاره وأعادوا كتابتها بعد ذلك ، بل ان ايهاب حسن نفسه تناول الموضوع بمزيد من البحث فى مقالات أخرى مثل : The Question of Postmodernism عام ١٩٨٠ ، وفى هذا المقال يعرض ايهاب حسن باستفاضة لتاريخ المصطلح واستعمالاته المبكرة بدءا بفريديريكو دى أونيس وأرنولد توينبى (٣٩) كما ناقش استعمالات أخرى للمصطلح منها رأى فيدلر الذى أعلنه عام ١٩٦٩ ومفاده أن ما بعد الحداثة تعبر الفجوة الموجوده بين الثقافة الراقية وثقافة البوب (الشعبية) (٤٠) •

كما كتب ايهاب حسن أن فيدلر « قصد تحدى مذهب الصفوة الذى ميز التيار الحداثى فى أوج ازدهاره ، ويأتى هذا التحدى من جانب فيدلر وهو يقف فى صف ثقافة البوب » ، أما ايهاب حسن فكان « يسعى لدراسة دوافع تحلل الذات التى تكون جزءا من تقاليد الصمت الأدبى ، وعلى الرغم من أن ايهاب حسن يرى أنه يقف على النقيض من فيدلر فقد كتب يقول : « ربما تشتمل ثقافة ما بعد الحداثة على كل من البوب والصمت ، أو الثقافة الشعبية والتفكيك ـ أو اللامفارقة واستحالة التحديد » (٤١) •

وعندئذ يسرد ايهاب حسن تسع « مشكلات تصورية » يرى أنها جوهر ما بعد الحداثة فى هذا الوقت ، وفيما يلى ملخص لتلك المشكلات :

١ ـ « يوحى لفظ ما بعد الحداثة بفكرة الحداثة وهى الفكرة التى يقصد تجاوزها أو القضاء عليها • أى أن اللفظ ذاته ينطوى على خصم له • كما أن لفظ ما بعد الحداثة يشير الى التوالى الزمنى ويوحى بالتأخر بل وبالانحطاط » • وهنا يتساءل ايهاب حسن أهناك تسمية أفضل من عصر

ما بعد الحديث ؟ أنسميه مثلا العصر الذرى ؟ أو عصر الفضاء أو عصر التليفزيون أو العصر السيميوطيقى أو عصر التفكيك ، أم نسميه « عصر استحالة التحديد » (٤٢) ؟

٢ ـ « لايجمع النقاد على تعريف واضح لمفهوم ما بعد الحداثة » (فيوضح ايهاب حسن أن الظاهرة ذاتها يسميها البعض ما بعد الحداثة ، بينما يسميها البعض الآخر الريادية بينما يطلق عليها آخرون لفظ الحداثة) ٠

٣ ـ « مفهوم ما بعد الحداثة ذاته عرضة للتغير (كغيره من المفاهيم) ٠

٤ ـ « معنى هذا أن فترة ما بعينها هى استمرار وانفصال فى آن واحد ـ ومن ثم فاننا بحاجة الى أن ننظر الى ما بعد الحداثة بمنظارين هما منظارا التشابه والاختلاف ، الوحدة والتمزق ، أو التبعية والتمرد ٠ كل ذلك لازم اذا راعينا التاريخ ، « وتفهمنا ما يحدث خلاله من تغيير » ٠ (هذا الرأى قريب الى وصف ما بعد الحداثة عند جنكس منذ ١٩٧٨ الذى يمزج ما بين تيار ما بعد الحداثة وغيره من التيارات ، وفيه ترديد لما ذهب اليه روبرت فنتورى من ايثار مزج التيارات المختلفة على الفصل بينها فى سياق كتاباته عن العمارة (٤٣) ٠ وعلى الرغم من ذلك فان معظم الأمثلة التى يسوقها جنكس لبيان معنى ما بعد الحديث لاتعكس مذهب ايهاب حسن فى تضمين عناصر « فوضوية » مثل التمزق أو التمرد) ٠

٦ ـ ان لفظ « الفترة » بصفة عامة ليس بفترة على الاطلاق ، بل هو بنية تمتد فى الزمن وتتشعب فى لحظة معينة فيه ٠٠ لقد كوننا نموذجا لما بعد الحداثة فى أذهاننا فرض علينا أنماطا محددة من الثقافة والخيال ، ثم شرعنا فى « اعادة اكتشاف « أوجه الشبه بين هذا النموذج من ناحية والعديد من الكتاب واللحظات التاريخية من ناحية أخرى » ٠ أى أننا كما يقول ايهاب حسن « أعدنا خلق أسلافنا ٠٠ بحيث أصبحنا نرى بعض قدامى الكتاب بوصفهم متوافقين مع تيار ما بعد الحداثة ومن أمثلة هؤلاء بيكيت Beckett وبورجز Borges ونابوكوف Nabokov وجومبرفيتز Gombrowicz أما الكتاب « الأصغر » سنا مثل ستايرون Styron وأبدايك Updike وجاردنر Gardner فلا يجوز لهم هذا الوصف ٠ (وهنا تبرز احدى مشكلات دراسة ما بعد الحداثة وهى من من الباحثين يختار من من الكتاب بوصفه من كتاب ما بعد الحداثة ؟ وما دوافع ذلك الاختيار ؟ وتتسم بقية المحددات التى يضعها ايهاب حسن لتيار ما بعد الحديث بعدم التحديد ،

ومن ثم يصعب القول بأن هذا الكاتب أو ذاك يمكن تصنيفه على أنه واحد من كتاب هذا التيار فى ضوء تلك المحددات) ٠

٧ ـ « يتطلب تعريف الموضوع رؤية جدلية اذ أن الخصائص المحددة تكون فى أغلب الأحيان متناقضة ٠٠ ومتعددة أيضا ٠ فاذا انتقينا سمة واحدة كمحدد مطلق لتيار ما بعد الحديث أصبح جميع الكتاب الآخرين فى عداد الماضى ٠ اذن ليس من الممكن أن نكتفى بافتراض أن ما بعد الحداثة يعنى اللا شكل ، أو الفوضوية أو عدم الابداع ، فكل هذه الخصائص ولا شك موجودة فى ما بعد الحداثة التى تنزع الى فض البناء ، ولكن من خصائصها كذلك الحاجة الى اكتشاف « حساسية أحادية (زونتاج Sontag) من أجل « اجتياز الحدود وسد الثغرات » « (فيدلر) ، والحاجة الى التوصل الى هيمنة الخطاب كما أشرت سالفا ، أي الى تربع العقل من جديد على عرش التفكير المعرفى » (٤٤) ٠

٨ ـ « يقوم مفهوم ما بعد الحداثة على افتراض وجود نظرية للابداع أو التغير الثقافى ، فما هى هذه النظرية ؟ هل هى نظرية فيكونية (منسوبة الى جيوفانى فيكو) ، أم ماركسية ، أم فرويدية ، أم دريدية (أى متعلقة بدريدا) ، أم سيميوطيقية ، أم رمزية ، أم تلفيقية ؟ أم هل نترك ما بعد الحداثة دونما تحديد وارساء لتصور واضح فى الوقت الراهن على الأقل ؟ » (وتلك تساؤلات لا نجد لها عند ايهاب حسن اجابة) ٠

٩ ـ « هل تيار ما بعد الحداثة مجرد نزعة أدبية أم أنه ظاهرة ثقافية ، أو ربما تحول فى النزعة الانسانية الغربية ؟ ان يكن الأمر كذلك فكيف تترابط عناصر تلك الظاهرة ، أو كيف تنفصل عن بعضها البعض ـ فثمة عناصر سيكلوجية وفلسفية واقتصادية واجتماعية ٠ كيف يمكن فهم ما بعد الحداثة فى الأدب دون محاولة تفهم سمات المجتمع ما بعد الحديث ـ أو مجتمع ما بعد المودرنية عند توينبى ـ حيث تمثل نزعة ما بعد الحداثة مجرد اتجاه نحو مذهب الصفوة ؟ » (٤٥) ٠

وعلى الرغم من ادراك ايهاب حسن لقصور التقابلات الثنائية فانه يسوق القائمة التالية التى تضم ما يبدو وكأنه سمات متقابلة لكل من الحداثة وما بعد الحداثة :

الحداثة	ما بعد الحداثة
رومانسية / رمزية	باتافيزيقا / دادية
شكل (متصل / مغلق)	شكل ضد (منفصل / مفتوح)
غرض	تلاعب
تصميم	صدفة
بناء هرمي	فوضى
براعة / اللوجوس	ارهاق / صمت
عمل فني / عمل مكتمل	اجراء عملي / أداء / حدوث
بعد فاصل	مشاركة
خلق / جمعية	ابادة / تفكيك
توليف	نقيض
حضور	غياب
مركزية	تشتيت
جنس أدبي / حدود فاصلة	نص / تناص
صيغة صرفية	تركيب تعبيري
استعارة	كناية
انتقاء	مزج
جذر / عمق	شاق أرضية (ريزوم) / سطح
تأويل / قراءة	ضد التأويل / قراءة مغلوطة
مدلول	دال
موجه للقارىء	موجه للكاتب
القص	اللا قص
الرب الأب	الروح القدس
عرض	رغبة
تناسلي / ذكوري	متعدد الأشكال الجنسية / خنثوي
هوس الاضطهاد	فصام
أصل / علة	اختلاف ـ اختلاف / تغير
ميتافيزيقا	مفارقة ساخرة
تحديد	استحالة التحديد
المفارق	اللا مفارق

ويلاحظ ايهاب حسن أن هذه السمات مستمدة من عدد كبير من الكتاب والمجالات المختلفة ، ولكن هذه السمات التى يصف بها ما بعد الحديث تمثل لدى جنكس حداثة متأخرة رغم أن كثيرا من الخصائص التى درج على ربطها بالفوضى واستحالة التحديد لم تعد ترتبط بهؤلاء الكتاب (٤٧) · كما أن هذه الخصائص هى امتداد للغة الحداثة وفئاتها بحيث لاتضيف اليها جديدا ولا تعيد اخراج معان قديمة (٤٨) ، مثلها فى ذلك مثل غيرها فى صور الحداثة المتأخرة ·

فى هذه القائمة التى تصنع مقابلات بين سمات الحداثة وما بعد الحداثة نجد كثيرا من الثنائيات المتقابلة تتبدى فى الأعمال المنتمية لتيار الحداثة ، ومثال ذلك « القص / اللا قص » وهو ما نلمسه فى كثير من الأعمال الحداثية المكتوبة فى شكل المحاكاة التهكمية وفى بعض الأعمال الكلاسيكية المكتوبة فى هذا الشكل مثل دون كيشوت Don Quixote وتريسترام شاندى Tristram Shandy وما تلاها من أعمال تستوحى هذا الشكل نفسه · كما أن بعض التقابلات كالاستعارة / الكناية والميتافيزيقا / المفارقة الساخرة ليست تقابلات على وجه الدقة ، ولكنها مجموعات من الأساليب البلاغية والتوجهات الفلسفية تتواجد عناصرها معا أو فرادى فى الأعمال الحداثية وما بعد الحداثية · هذا التقسيم بين المتقابلات عند ايهاب حسن لا يوضح العلاقات أو الجذور الحداثية لتلك المصطلحات ، ومن ناحية أخرى فان عددا لا بأس به من هذه المصطلحات يرتبط فى أذهان الكثيرين بخلاف جنكس بالحداثة والحداثة المتأخرة ، مثل مصطلحات « الدادية » و « الأداء » و « الحدوث » وحتى « التفكيك » ذاته ، مما يوحى بأن القائمة هى بمثابة توصيف أكاديمى للحداثة رغم أنها تستهدف توصيف ما بعد الحداثة · ويمكن القول بان تصنيف عناصر الحداثة ، وما بعد الحداثة يمكن أن يسلك طرقا أخرى أكثر موضوعية عن الثنائيات المتقابلة التى تتسم بالتبسيط والتعسفية ، فيمكن مثلا تصنيفها حسب الاسلوب أو الفترة ، لأننا لو بحثنا عن الأضداد المتقابلة فى عدد من الأعمال فلربما وجدناها أيضا فى أعمال تصنف من حيث الفترة أو الاسلوب على أنها نماذج للحداثة أو حتى ما قبل الحداثة ، ومع هذا فان تقسيم الأساليب أو الحركات الى فترات يظل أمرا محفوفا بالمشكلات ، وربما لايكون محبذا أو ممكنا فى بعض الأحيان ·

ولعل أهم مشكلة فى تعريف ايهاب حسن لما بعد الحداثة بأنها تعنى استحالة التحديد (فى مقاليه المنشورين عامى ١٩٧١ و ١٩٨٠) ، وغير ذلك من السمات التى أوردها بالقائمة أن هذا التعريف لايضيف جديدا للسمات التى اعتبرها آخرون مميزة للمودرنية أو الحداثة · ففى مقاله عام ١٩٧١ يؤرخ ايهاب حسن لما بعد الحداثة منذ الثلاثينيات من القرن

العشرين (بل والتسعينيات من القرن الماضى) وهنا نتساءل : من أين استمد ايهاب حسن المبادىء التى استرشد بها لهذا التاريخ ، فلعلهـــا مستمدة من أعمال أدبية ونظرية تنتمى للفترة التى اصطلح آخرون على وصفها « بالحديثة » (٤٩) (يختلف ايهاب حسن هنا مع دى اونيس وفيتس / هيس فى ربط مولد ما بعد الحداثة بالأعمال الحداثية شديدة التجريد ، ولكنه يستلهم راى دى أونيس عن « الحداثة المفرطة » الذى يوسع من مفهوم « الحداثة » ليشمل البحث عن الابتكار والحرية ») ٠ ان تكرر لفظ استحالة التحديد عند ايهاب حسن فى سياق تعريفه لسمات ما بعد الحداثة يكشف عن احجامه عن وصفها وصفا محكما لايقبل نقاشا ، ولكن ذلك لايضيف جديدا الى نظرية الحداثة المتأخـرة ، أو الى بعض النظريات الأخرى التى لم تطلق على نفسها تسمية نظريات ما بعد الحداثة٠

فى ختام مقال ايهاب حسن ١٩٨٠ نجد خمس أفكار عن ثقافة ما بعد الحداثة ، وتتسم تلك الأطروحات بدورها بخاصيتى استحالة التحديد والتفكيك (٥٠) :

١ ـ يعتمد تيار ما بعد الحداثة على تجاوز الصبغة الانسانية للحياة الأرضية بصورة عنيفة ، بحيث تتجاذب فيهـــا قوى الرعب والمذاهب الشمولية ، والتفتت والتوحد ، والفقر والسلطة ٠ وربما أدى ذلك فى آخر المطاف الى بداية عهد وحدة لكوكب الأرض ـ عهد جديد يتحد فيه الواحد مع الكثير ٠

٢ ـ ينبع تيار ما بعد الحداثة من الاتساع الهائل للوعى من خلال منجزات التكنولوجيا التى أصبحت بمثابة حجر الأســاس فى المعـرفة الروحية فى القرن العشرين ٠٠ ونتيجة لذلك أصبح الوعى ينظر اليه على أنه معلومات ، والتاريخ على أنه حدوث ، وتلك رؤية متناقضة ظاهريا ٠

٣ ـ فى الوقت نفسه يتبدى تيار ما بعد الحداثة فى انتشار اللغة كمقوم انسانى ، وفى غلبة الخطاب والعقل ٠

٤ ـ يمكن التمييز بين ما بعد الحداثة فى الأدب وما سـبقها من حركات الرواد مثل التكعيبية والمستقبلية والدادية والسيريالية وغيرها كما يمكن التمييز بينها وبين الحداثة ، حيث ان تيار ما بعد الحداثة ليس أولمبيـا كتيار الحداثة ، الذى يقبـع فى برج عاجى ولا بوهيميـا جامحا كالريادية ٠ ان ما بعـد الحداثة توحى بنمط جـديد من التقاء الفن بالمجتمع (٥١) ٠

٥ ـ يتطلع تيار ما بعد الحداثة الى الأشكال المفتوحة ، المرحـة ، والطموحة ، والانفصالية والمتروكة أو غير المحددة لتكوين خطاب مؤلف من

شظايا ، أو تكوين ايديولوجيـــة التصدع التى تعمد الى الخلل والنقص وتستنطق الصمت ـ رغم كل ذلك فان تيار ما بعد الحداثة ينطوى أيضـا على عكس هذه المكونات ونقائضها ، وكأن مسرحيتى « فى انتظار جودو » « Waiting for Godot » و « الانسان الفائق » « Superman » (٥٢) تتجاوبان فتجد الأولى صدى ـ ان لم يكن اجابة ـ فى الثانية •

هنا أيضا تسود فكرة استحالة التحديد • ثم نجد أن ايهاب حسن يضيف مفهوم « الانشائية » الى محـددات ما بعـد الحداثة فى مقالات له صدرت عام ١٩٨٦ (٥٣) ولكن تعريف « الانشائية » لا يشير الى « انشاء الواقع » فحسب بل يرتبط بمفاهيم أخرى من محددات ما بعد الحداثة مثل « استحالة التحديد » و « التشرذم » و « نقض الأعمال الأدبية المقننة » أو « اللاذاتيـــة » أو « اللا عمق » و « اللا تمثيلى » أو « اللا تقديمى » و « المفرقة » و « التهجين» و « الاحتفالية» و « الأداء » و « اللامفارقه » • وهنا نجد مرة أخرى أن كثـــيرا من هذه المصــــطلحات ترجـــع الى « التفكيك » أو « الحداثة المتأخــرة » ، أما مفهـــوم باختين Bakhtin عن الاحتفالية فقد استمده ايهاب حسن عن وعى من أعمال كثيرة بدءا من Rabelais وحتى أعمـــال كتبت فى أوائـل القـرن العشرين (٢٤) • بل ان ايهاب حسن يعترف أن المحددات التى ذكرها فى مقاله الصـــادر عام ١٩٨٦ لا تساعد على التمييز بين ما بعد الحداثة والحداثة ، ويخلص الى مقولة تفتقر ذاتها الى التحديد الوثيق مفادها « (أ) أن النطاق الثقافى لما بعد الحداثة يوحى بشدةبالتعددية النقدية ، (ب) وأن التعددية النقدية المحددة تعد الى حد ما رد فعل عكسى للنسبية المفرطة ، واستحالة التحديد الذى يؤدى للمفارقات وهما (النسبية واللاتحديد) جوهريان فى ما بعد الحداثة » ، وأن تلك التعددية « محاولة لاحتوائهما » • وفى هذا نلمس اشارة الى أن استحالة التحديد فى مذهب ما بعد الحداثة يستدعى بعض السيطرة والتحكم ولو من جانب أصحاب المذهب ذاته ، ولكن يبـدو أن ايهاب حسن يستمر فى تبنى مفهوم استحالة التحديد حيث يقول « مـن الواضح أن دعائم الخيال فى النقد المنتمى لتيار ما بعد الحداثة قد قوضت، ولكنه لايزال خيالا فكريا خصبا نابضا » (٥٦) •

وقد يرى دانيـال بل Daniel Bell أن مقـــولات ايهـــاب حســن لا تضيف كثيرا لفهم معنى ما بعد الحداثة أكثر مما كتبه أميتاى اتزيونى مستهلا The Active Society المنشور عام ١٩٦٨ حيث يقول ان فترة ما بعد الحديث ستشـــهد اما زيادة أو نقصـــانا فى مقدار التحكم فى التكنولوجيـــا التى ظهـــرت فى الفترة الحديثة ، وفى آثار التقنـــات التكنولوجية (٥٧) • ان عدم التحديد وعدم اليقين فى كتابات ايهاب حسن عن ما بعـد الحـداثة ينعكس أيضا فى كثير من كتابات غيره عن

تعريفات هذا التيار كما سيتضح في الصفحات التالية من هذا الفصل (٥٨) ٠

جان فرانسوا ليوتار

يشير ايهاب حسن في مقاله The Postmodern Turn (١٩٨٧) أن مصطلح ما بعد الحداثة اكتسب معنى معينا في كتاباته وكتابات نقاد آخرين في أمريكا منذ أوائل السبعينات ٠٠ هذا المعنى أصبح يتردد في كتابات المنظر الفرنسي جان فرانسوا ليوتار في أواخر ذلك العقد (٥٩) ٠ يقول ليوتار في مقدمة كتابه The Postmodern Condition (١٩٧٩) انه يقصد بمصطلح ما بعد الحداثة « وضع المعرفة في المجتمعات بالغة التقدم » (٦٠) وأن هذا المصطلح « شاع بين علماء الاجتماع والنقاد في أمريكا » (٦١) ٠ ويضيف أن المصطلح « يشير الى حال الثقافة في أعقاب التغيرات التي بدلت قواعد اللعبة بالنسبة للعلم والأدب والفنون منذ نهاية القرن التاسع عشر » ٠ ولكنه يردف بتعريف ما بعد الحديث على أنه « شك في ما وراء القص » ولعل هذا التعريف يميز بدقة بين معنى المصطلح عند ليوتار ومعناه عند علماء الاجتماع أو عند ايهاب حسن ، وفي الوقت نفسه يحتفظ بالعناصر التفكيكية المستوحاة من ايهاب حسن ويضيف اليها (٦٢)٠

رأينا فيما تقدم من تعريفات ما بعد الحديث أن معنى هذا المصطلح بالتحديد يعتمد جزئيا على تعريف الكاتب لما هو حديث ، وسنرى فيما يلي أن تعريف ليوتار أيضا لا ينفصل عن فهمه العام لخصائص الحديث ٠

فعلى سبيل المثال كتب ليوتار أنه سيستخدم لفظ « modern » (الحديث) « للاشارة الى أي علم يكتسب مشروعية وجوده بالاحالة الى لون ما من ألوان ما وراء الدرس ٠ بحيث يعتمد صراحة على لون ما من ألوان القص العظمى مثل جدليات الروح أو هرمنيوطيقا المعنى أو تحرير الشخص العاقل أو العامل ، أو تكوين الثروة » أو « قاعدة الاتفاق التي تربط بين مرسل العبارة اللغوية ومستقبلها » ٠ وهنا نجد من ضمن ألوان ما وراء القص التي يذكرها ليوتار كلا من فلسفة هيجل والهرمنيوطيقا والماركسية والرأسمالية وآراء هابرماس الذي يتعرض فيما بعد لهجوم عنيف من ليوتار نفسه في : Answering the Question What is Postmodernism ? (١٩٨٢) (٦٣) لأن هابرماس حاول بعد عام ١٩٧٩ الدفاع عن « مشروع المودرنة » في محاضرة Adorno Prize (١٩٨٠) ضد مفهوم ما بعد الحداثة عند « المحافظين الجدد » (٦٤) ٠ وسوف نتناول فحوى هذا الهجوم ودفاع هابرماس عن «مشروع المودرنية» بعد توضيح معنى « ما بعد الحديث » عند ليوتار في كتابه الصادر عام ١٩٧٩ ٠

يبـــدأ كتـــاب ليوتار The Postmodern Condition بقوله :
« بداية يقوم هذا الكتاب على افتراض أن حال المعرفة يتغير بتغير المجتمعات ، ودخولها الى ما يعرف بعصر ما بعد التصنيع ، ودخول الثقافة الى مرحلة تعرف بمرحلة ما بعد الحديث » (٦٥) • ويرجع هذا التغير في رأى ليوتار الى الخمسينيات من القرن العشرين أو « اكتمال اعادة البناء فى أوروبا » ولكن ليوتار يرى أن « سرعة التغير أو ابطاءه يختلف باختـــلاف البلد واختلاف القطاعات » (٦٦) ، وهذا يذكرنا برأى بل فى حديثه عن المجتمع بعد الصناعى •

فى هذه الفقرة ربما يستعمل ليوتار مصطلح ما بعد عصر التصنيع بالمفهوم الذى قدمه دانييل بل فى The Coming of Post-Inaustrial Society ولكنه يختلف مع بل عندما يذكر أن السمة الرئيسية التى سيركز عليها هى فهم المعرفة العلمية بوصفها خطابا • فاذا رجعنا لتعريف بل لمجتمع ما بعد عصر التصنيع وجدنا أنه المجتمع الذى تمثل فيه المعرفة النظرية أو العلم المبدأ المحورى ، لا مجرد خطاب ، وكما رأينا فى الفصل الثانى فان بل يميز بوضوح بين المعرفة النظرية وأى خطاب يشترك فيه الأدباء أو النقاد المنتمون الى ثقافة « ما بعد الحديث » • على النقيض من ذلك لا تتعدى المعرفة العلمية عند ليوتار « نوعا من أنواع الخطاب » ، فيتعامل معها بأسلوب تفكيكى مثلها فى ذلك مثل الأشكال الادبية الأخرى أو الخطاب الفلسفى (حسب وصف نوريس Norris فى العبارة التى تستهل هذا الفصل) • كما يتعـامل ليوتار مع المعرفة العلمية بوصفها قابلة للصمود أو الانهيار حسب علاقتها بألوان الخطاب الأخرى الشمولية أو ألوان ما وراء القص (٦٧) الشمولية •

والى جانب هذا التناول التفكيكى للمعرفة العلمية يتنـاول ليوتار الخطاب بوصفه شيئا قابلا للتحول الى سلعة تنفصل عن منتجها ، وهو يقترب فى ذلك من وصف ماركس للانتاج وانفصال السلع عن منتجها فى المجتمع الصناعى فى ظل الرأسمالية ، وبذلك يبتعد ليوتار شيئا ما عن وصف بل لدور المعـــرفة النظرية فيما أســـماه بمجتمع ما بعـــد التصنيع (٦٨) •

رغـم هـذا النقـــد لأشكال ما وراء القص الحـداثية ، بما فى ذلك الماركسية ، تتأثر آراء ليوتار بمقولة ماركسية تقصر العمل على انتـــاج قيم التبادل بدلا من قيم الاستخدام (٦٩) ، وتتأثر آراؤه كذلك بمفهومى نزع الملكية (٧٠) والتشييىء (٧١) •

كما ينقل ليوتار عن ماركس نظريته عن دوران رأس المال :

ليس من الصعب أن نتخيل أن التعلم يسلك نفس الدورة التى يسلكها المال ، فبدلا من القيمة التعليمية أو الأهمية السياسية نجد أن التعليم مثله مثل المال ينقسم الى « معرفة السداد » و « المعرفة الاستثمارية » ، ويتلاشى التقسيم القائم بين المعرفة فى مقابل الجهل •

ومثلما يميز ماركس ما بين قيم الاستخدام وقيم التبادل يتبع ليوتار نفس التفرقة بحذافيرها ، اذ يرى بالضرورة أن مجتمع المعرفة يقوم على الاستغلال ونزع الملكية اذا اعتمد على « النهج الرأسمالى الحديث حيث توجد طبقة من الصفوة تتولى صناعة القرار وتتمتع بتوافر سبل المعرفة أمامها ، ومن ثم فان « ثقافة ما بعد الحديث » تمثل نقيضا لهذه الطبقة بسبب استحواذها على سبل المعرفة والتوزيع (٧٣) •

ان تيار ما بعد الحديث يناهض استحواذ الصفوة على السلطة والمؤسسات ، ومن سبل هذه المناهضة فى رأى ليوتار « تفتيت الكيان الاجتماعى الى شبكات مرنة قوامها التلاعب اللغوى (٧٤) • لا « العمل التواصلى » الذى يعتبره هابرماس وسيلة لتحقيق الاتفاق (٧٥) ، وبعد التفتيت يأتى نقد هذا التلاعب الذى قد يحاول الاستحواذ على السلطة مثل الألعاب اللغوية التى تستهدف « تحسين الأداء » • ويشير ليوتار لاحقا الى أن العلم على العكس من ذلك يهتم بأمور « غير قابلة للتحديد ، ويهتم بحدود التحكم الدقيق ، والصراعات القائمة على معلومات ناقصة ، والشذرات ، والكوارث ، والمفارقات الظاهرية البراجماتية » ويقترح ليوتار « نموذجا لاضفاء المشروعية لايهدف الى التوصل الى الحد الأقصى للأداء بل يقوم على فهم الاختلاف كعلم المقارنة » (٧٧) •

وهنا نرى أن الهوة تتسع بين مفهوم ليوتار عن العلم الحديث ومفهوم بل عن العلم فى مجتمع ما بعد التصنيع ، ولكن يبدو أن ليوتار يرى أن الهدف من العلم هو الوصول بالتلاعب اللغوى الى الحد الأقصى ومن ثم يخلص ليوتار (٧٩) الى أنه لا فائدة من انتشار الكمبيوتر فى المجتمع (الذى يعد أساسيا فى كثير من التعريفات الأخرى لمجتمع ما بعد التصنيع) الا اذا أعيد توجيهه من وظيفة تحسين الأداء الى فتح أبواب الذاكرة وبنوك المعلومات جميعها للعامة • وهنا نجد أن ليوتار يمزج ما بين الاشتراكية المثالية والفوضوية فيقول : « ان الألعاب اللغوية ستعتمد على المعلومات الكاملة الصحيحة فى لحظة ما بعينها » •

ومن الأخطار البالغة التى تنطوى عليها هذه العبارة أنها توحى بتفاؤل حيث انها ترى أن مثل هذه المعلومات ليست خاطئة بذاتها ، ولن يساء استخدامها على أيدى من يقدمونها ، حتى ليبدو أن مخاوف

ليوتار وغيره بشأن مخاطر ما وراء القص الحديث المرتبطة بالتقدم تتلاشى ٠ ولكن يبقى سؤال لا يلتفت اليه ليوتار : من ذا الذى سيتحرر أو يتقدم بفضل التفاعل الذى يصفه ليوتار ؟ بل ان ثمة أسئلة أخرى عديدة وثيقة الصلة تتعلق بالعواقب المقصودة أو غير المقصودة لذلك التفاعل ، نظرا لكثرة العناصر الداخلة فيه ، واستمرار وجود قوى ثقافية واجتماعية هيكلية أخرى ، وتوجهات تسعى الى السلطة وفرض القيود ٠ ان ايهاب حسن الذى قال عن أعماله التى تتناول قضية ما بعد الحداثة انها انتقلت من أمريكا الى ليوتار كغيرها من الأعمال المماثلة هو نفسه الذى يقول : « ان ليوتار يقف على أرض زلقة عندما ٠٠ يزعم أن ادراك تعدد صور اللغة ـ وهو التعدد الكامن فى طبيعتها ـ خصوصا فى غضون التلاعب اللغوى ، يؤدى الى نبذ أى خوف قد ينشأ من افتراض التساوى أو التوازى فى دلالاتها أو يحاول ذلك » وهنا يعلق ايهاب حسن بقوله : « نادرا ما ننبذ الخوف على أساس أية تصورات عقلانية » ولنتذكر أن تلك « الألعاب اللغوية » تؤدى الى الابادة الجماعية ونهب ثروات الأرض وسحق المدن » (٨٠) ٠

ان تزايد أو تناقص الأفعال « المرعبة » اللا عقلانية التى تستخف بالأفراد وبظروفهم الاجتماعية قد يكون مرجعه الى التأكيد على « تشتيت النفس » والافتقار الى تحديد الحقيقة فى نظرية بعد الحداثة التى تنتهج المنحى التفكيكى بدءا بايهاب حسن وحتى ليوتار ومن بعده ٠٠ وذلك من وجهة نظر أولئك الذين يرون أن الألعاب اللغوية التفكيكية مسئولة الى حد ما عن تضاؤل فكرة المسئولية الأخلاقية للشخص فى القول أو الفعل حيث ان هذه الألعاب تقضى على دور الشخص وعلى امكانية تحديد الحقيقة ٠ مثل هؤلاء النقاد الذين يرفضون التفكيك قد يرون مقولة ايهاب حسن ـ أننا نادرا ما ننبذ الخوف بناء على أية تصورات عقلانية ـ مجرد صياغة للنقد بعد البنيوى الموجه الى العقلانية الحديثة والذى يصورها دائما تصويرا كاريكاتيريا ، بل ربما كان هذا النقد ذاته سببا فى اضعاف فاعلية النقد المنطقى لمشاعر الخوف والرهبة لأن هذا النقد بعد البنيوى يهاجم مفاهيم الخطاب العقلانى ومفهوم الشخص كأداة فاعلة قادرة على الاشتراك فى فعل عقلانى فعال ٠

ولكى نربط بداية هذا الجزء بخلاصته نقدم ملخصا للأوضاع التى وصفها ليوتار بلفظ ما بعد الحديث فى كتابه الصادر عام ١٩٧٩ :

١ ـ تشاؤم بشأن ما يسمى « بما وراء القص » فى الفترة الحديثة ٠

٢ ـ استمرار تأثر بعض ألوان الخطاب فى مجتمع ما بعد التصنيع بمفاهيم معينة مثل مفهوم « الأدائية » ٠

٣ ـ حل هذه المشاكل يكمن في فتح بنوك المعلومات •

بالاضافة الى النقد الموجه للنقطة الثالثة يمكن توجيه انتقادات أخرى الى ليوتار منها أنه يقصر عناصر مجتمع ما بعد التصنيع على ألوان الخطاب أو البيانات بطريقة أشبه بتيار الحداثة المتأخرة أو تيار ما بعد البنيوية ، بل ان نقده للعناصر الرأسمالية التي لاتزال باقية في مجتمع ما بعد التصنيع مستوحى من الأطر الحداثية « لما وراء القص » التي يرفضها ليوتار نفسه في صفحات سابقة •

ان تعلق ليوتار بالأطر الحداثية التي يريد تفكيكها اتهام يضاف الى الانتقادات التي وجهها اليه تشارلز جنكس الناقد المؤرخ المعماري لفترة ما بعد الحداثة الذي رأى أن ليوتار لازال يتبنى مبادىء استطيقية حداثية • فعلى وجه التحديد يشير جنكس الى مقال ليوتار (١٩٨٢) : Answering the Question : What is Post-modernism ? الذي يقول فيه ان العمل الفني في مرحلة ما بعد الحديث هو « بلا شك جزء من الحديث » وأن العمل « يصبح عملا حديثا في حالة واحدة فقط وهي أن يكون عملا بعد حداثي في المقام الأول » (٨١) ويشير ليوتار في هذا المقال ذاته الى أن عمارة ما بعد الحداثة تنبذ ما أسماه بالعناصر التجريبية في الحداثة : « لقد قرأت أن المعماريين يتخلصون من مشروع الباوهاوس Bauhaus باسم ما بعد الحداثة ، فيتخلون عن التجريب في سبيل الوظيفية » (٨٢)• وربما يكون ليوتار قد اقتبس هذه الكلمات عن هابرماس في محاضرة Adorno Prize ، رغم أنه ينتقده لاحقا ، ومع ذلك فانه يقدم لملاحظاته عن هابرماس بقوله : « ان هذه المرحلة مرحلة تراخ نضطر فيها لانهاء التجريب في الفنون وغيرها تحت وطأة ضغوط تحيط بنا من كل جانب » •

ثم يربط ليوتار بين مفهوم جنكس عن ما بعد الحداثة بمفهوم الرأسمالية وما يصفه بأنه فلسفة « كله ماشي » (٨٣) :

وعندما تصبح السلطة في يد رأس المال بدلا من الحزب فان الحل « عبر الريادي » أو « بعد الحديث » (بالمعنى الذي يقصده جنكس) يفضل عن الحل المضاد للحديث • ان التلفيقية هي نقطة الانطلاق للثقافة العامة الحديثة : فالمرء يستمع للموسيقى الشعبية الأمريكية التي تستخدم ايقاع الروك ، ويشاهد أفلام رعاة البقر ، ويتناول الطعام في مطاعم ماكدونالدز في غدائه ، والأطباق المحلية في عشائه ، ويضع العطور الباريسية في طوكيو ، ويرتدي ملابس قديمة الموضة في هونج كونج : ان المعرفة في هذا السياق تصبح مسألة ألعاب تليفزيونية ، ومن السهل أن تجد الجمهور الذي يتقبل الأعمال التلفيقية فيتدهور الفن ويسعى

لتملق الأذواق الرديئة عند رعاة الفن • فالفنانون وأصحاب المعارض والنقد والجمهور جميعا « يسيرون على غير هدى » ، وتتسم الفترة بأكملها بالركود والتراخي • ولكن هذه الواقعية والسير على غير هدى هي واقعية المال ففي غياب المعايير الاستطيقية يمكن تقدير قيمة الأعمال الفنية بناء على ما تدره من أرباح ، وتلك الواقعية ترضي جميع التوجهات، مثلما يلبي رأس المال كافة الاحتياجات بشرط أن تتوافر لدى أصحاب تلك التوجهات والاحتياجات القوة الشرائية • أما بالنسبة للذوق فلا داعي للرقة والحساسية عندما يخلد المرء الى التأمل أو يسعى لتسلية نفسه (٨٤) •

في الفصل الرابع نتناول نظريات جنكس واختلافها عن هذه الرؤية الساخرة • أما بالنسبة لليوتار فانه من ناحية يبدو وكأنه يتفق مع هابرماس في ادانة عمارة ما بعد الحداثة (محاضرة أدورنو ١٩٨٠) (٨٥) ، ولكن ليوتار في المقال نفسه يهاجم نقد هابرماس لتيار ما بعد الحداثة لمحاولته التخلص من « مشروع المودرنية » الناقص (٨٦) :
« قرأت لواحد من كبار المفكرين دفاعه عن المودرنية ضد من يدعوهم المحافظين الجدد ، الذين يسعون للتخلص من المشروع الحديث (٨٧) — مشروع التنوير — وهو لا يزال ناقصا لم يكتمل وذلك تحت شعار ما بعد الحداثة » •

ان آخر دعاة التنوير مثل بوبر Popper أو أدورنو Adorno من وجهة نظر هذا المفكر لم يدافعوا عن المشروع سوى في القليل من مناحي الحياة — مثل السياسة في كتاب The Open Society والفن في كتاب Aesthetische Theorie • ان يورجين هابرماس يرى أن المودرنية انما فشلت في السماح للحياة بالانقسام الى تخصصات مستقلة يتعهدها الخبراء كل منهم في مجال تخصصه المحدود (٨٨) •

أشرنا سابقا الى أن هابرماس يشير الى دانيال بل وآخرين في حديثه عن « المحافظين الجديد » سنة ١٩٨٠ ، وأنه أخطأ في قراءة بل اذ رأى أنه يلقى بتبعة « نقص مشروع المودرنية » على الحداثة الثقافية (٨٩) • ولكن قراءة ليوتار لهابرماس لا تصحح هذا الخطأ ، بل تتسبب في قراءة جديدة خاطئة اذ يرى أن هابرماس « يطلب من الفنون ومن التجارب التى تنشأ عنها ••• سد الفجوة بين ألوان الخطاب المعرفي والقيمي والسياسي مما يمهد الطريق الى وحدة التجربة » (٩٠) • وهذه المقولة تختلف عن قراءة هابرماس لبل ولكنها تبسيط مبالغ فيه لنظريات هابرماس (الذى يتناول على سبيل المثال الاتفاق الناشيء عن التواصل بين الأشخاص بدلا من وحدة التجربة) ، كما أنها تبسيط يضخم من دور

حركة « الريادية » فى المجال الاستطيقى أكثر مما يوحى به هابرماس نفسه (٩١) .

وبناء على قراءته الخاطئة لهابرماس يتساءل ليوتار عن طبيعة « الوحدة » التى يقصدها هابرماس ، ولكنه يتجاهل ما قاله هذا الأخير عن موضوع الاتفاق . وهذا هو تساؤل ليوتار :

« هل الهدف من المودرنية هو بناء وحدة ثقافية اجتماعية تنتظم فيها كل عناصر الحياة اليومية والفكر فى وحدة عضوية ؟ أم هل ينتمى المعبر الذى سيصل ما بين الألعاب اللغوية المتعددة ـ فى مجال الادراك والقيم والسياسة ـ الى نسق مختلف عن المودرنية ؟ واذا كان ثمة نسق مختلف فهل من شأن هذا النسق احداث توليف حقيقى بين الألعاب اللغوية ؟ » (٩٢) .

كلا الأمرين من وجهة نظر ليوتار يهدفان الى الوحدة أو الكلية المثالية التى لابد من تغييرها :

ان الفرض الأول المتأثر بفلسفة هيجل لا يتحدى فكرة التجربة الكلية التى تتكامل عناصرها جدليا ، أما الفرض الثانى فهو أقرب الى فحوى كتابات كانط Kant فى Critique of Judgement ، ولكن لابد من تقديمه فى سياق فكرة نهاية التاريخ والشخص نهاية واحدة ، مثله فى ذلك مثل النقد الموجه الى ما بعد المودرنية فى بحثها الذى لا يكل فى فكر التنوير (٩٣) .

وعلى العكس من هابرماس الباحث عن الوحدة الوهمية يقول ليوتار ان « ما بعد الحديث » يتسم بمفهوم جديد بعد كانطى عن الراقى حيث ان « ما بعد الحديث » « لا يطرح ما يستعصى على التقديم فى عملية التقديم ذاتها » بل « ينكر على نفسه السكينة المستمدة من الأشكال الملائمة ، واجماع الأذواق الذى يسمح بالمشاركة الجماعية فى الحنين الى ما لا يمكن الوصول اليه » و « يبحث عن ألوان جديدة من التقديم لا بهدف الاستمتاع بها بل لنقل احساس أقوى بما لا يمكن تقديمه » . ويختتم ليوتار كتابه (١٩٨٢) بقوله : « الاجابة هى : لنشن حربا على الكلية » ولنكن شهداء لما يستعصى على التقديم ، ولنزد الاختلافات فهذا اكرم لنا » (٩٤) .

وكان ليوتار قد كتب فيما مضى أن الاختلافات بين الاستطيقا الحديثة من ناحية وما بعد الحديث من جهة أخرى هو أن « الاستطيقا الحديثة هى استطيقا الراقى وان كان بها حنين للماضى » بحيث « تسمح بطرح ما هو قابل للتقديم كمجرد محتوى مفقود ، ولكن نظرا لاتساق الشكل فان القارىء أو المشاهد يجد فيه سكينة ومتعة » (٩٥) . « الا أن هذه المشاعر

ليست احساسا حقيقيا بالراقى الذى هو مزيج داخل من اللذة والألم ، اللذة المستمدة من تجاوز العقل لحدود التقديم ، والألم الناشيء عن عدم تناسب الخيال أو الحساسية مع المفهوم » ٠

ولكن ليوتار مع الأسف لا يعطى أمثلة محددة للراقي سواء من وجهة نظر حداثية أو بعد حداثية ٠ ولعل أعمال الفنان الحديث مارك روثكو Mark Rothko تتفق مع وصف ليوتار للراقى الحديث ، الا أن البعض قد يرى أن هذه الأعمال تندرج تحت وصفه للراقي بعد الحديث ٠ فعلى سبيل المثال يعد كارلو ماريا ماريانى Carlo Maria Mariani من فنانى ما بعد الحداثة الذين أعجبوا بروثكو ، حيث وصف أعماله بأنها تتسم « بشيء من الرقى » (٩٦) ٠ وفى نص لاحق لما كتبه ليوتار عام ١٩٨٢ يتناول مرة أخرى بعض التساؤلات المتعلقة بالتمثيل والحنين الى الماضى فى الفنون البصرية ، ولكن يبدو أن ليوتار هنا يشير الى فنانين درج على وصفهم فى السنوات الأخيرة على أنهم من النماذج الجديدة للمنحى التفكيكى فى مذهب ما بعد الحداثة (٩٨) ٠

ويمكن تلخيص مفهوم الراقى بعد الحديث كما يتبدى فى نص ليوتار ١٩٨٢ كما يلى :

١ ــ ليس فيه تطلع أو حنين الى ما لا يمكن تقديمه ٠

٢ ــ لا يثير الاحساس بالسكينة أو اللذة فى تقديم ما لا يمكن تقديمه ٠

٣ ــ يربط بين اللذة والألم : فاللذة تستمد من محاولة العقل تجاوز حدود التمثيل ، والألم ناشيء عن عدم ارتقاء الخيال أو الحساسية الى مستوى مفهوم الراقى ٠

٤ ــ يطرح قضية تقديم ما لا يمكن تقديمه بدون السعى وراء السكينة المستمدة من الأشكال الملائمة أو وراء اجماع الأذواق ، وهما أمران ان تحققا لأمكن أن يتحول الحنين الى المستحيل الى تجربة مشاركة جماعية ٠

٥ ــ يسعى الى صيغ تقديم جديدة لنقل الاحساس القوى بما لا يمكن تقديمه ٠

٦ ــ لا يضيف الى الواقع ، بل يختلق اشارات تحيل الى تصورات ذهنية تستعصى على التقديم ٠

٧ ــ يتسم العمل والنصوص بخاصية الحدوث لأن كلا من الفنان والكاتب « يعملان بدون قواعد من أجل صوغ قواعد ما سينجزانه من أعمال » : ويضيف ليوتار أنه ليس ثمة « قواعد مسبقة » لهذا

الغرض ، ولا يمكن الحكم على هذه المهمة « بناء على أسس محددة » • « فالقواعد والصيغ هي ما يسعي العمل الفنى ذاته للتوصل اليها » (٩٩) ان ليوتار هنا ينهج نهج ما بعد البنيوية •

رأينا أن ليوتار يدافع عن العناصر التجريبية فى تيار الحداثة التى يعدها آخرون من سمات الريادية ، ولكن يبدو أحيانا ـ كما فى الفقرة السابقة حيث يتلاشى دور الفنان ـ أن رؤيته لهذه العناصر ليست بالضبط مساوية لبعض الآراء الحديثة السابقة عن الدور الريادى للفنان الفرد (١٠٠) •

يمكن القول بأن معظم الأفعال الريادية الحديثة ـ ان لم يكن جميعها ـ وراءها دوافع مدركة أو باطنة • ولكن يبدو أن ليوتار يحصر دور الفنان فى اطار الدوافع الباطنة الى حد كبير ، ومعنى هذا أن أى فعل « تجريبى » أو ريادى لا يمكن تعريفه تعريفا دقيقا الا بانتظار ما سوف يسفر عنه هذا العمل (١٠١) •

وفي سياق التجارب الريادية التى أفلتت نتائجها من قبضة التحكم نذكر ما كتبه روبرت هيوز Robert Hughes عن أفول نجم فنان الأداء رودلف شوارزكوجلر Rudolf Schwarzkogler الذى يعد من فنانى الحداثة المتأخرة والذى قضى على نفسه بأفعال متتابعة من شأنها بتر الذات (١٠٢) • وقد يعد ذلك فعلا « تجريبيا » مبتكرا على أساس بعض المعايير المقترحة فى نص ليوتار ، ولكنه من وجهة نظر هيوز مثال سافر « لموت الريادية » (١٠٣) •

وثمة مشكلات أخرى فى نص ليوتار ، فعلى سبيل المثال يبدو أن النقطة السابقة تشكك فى النقاط الست السابقة لأنها مصوغة فى شكل قواعد ، وفى الوقت نفسه تثير التساؤل عن كيفية « شن حرب على النظرة الكلية الجمعية » ، ومدى الايمان بتحقيق أهداف مثل هذه الحرب • تلك المشكلة تظهر فى أعمال تالية لليوتار على استحياء حيث يشير الى أن « انهيار مشروع المودرنية » (١٠٤) يرجع الى قوى التحديث ذاتها لا كما كتب ليوتار فى أعمال سابقة بسبب الشك بعد الحداثى فى مستويات ما وراء القص المصاحبة للتحديث •

ويبدو أن ليوتار هنا يتخذ موقفا أكثر تشاؤما بشأن امكانية معالجة مشاكل المودرنية ، بما فيها قوى التغيير ، من خلال موقف بعد حداثى ، فقد كان أقل تشاؤما فى أعماله النظرية السابقة عن ما بعد الحداثة • وليس من السهل أن نقف على تطور متسق لفكر ليوتار فى هذا الانجاه ، فمن ناحية نجد أن بعض أعماله ، وليس جميعها ، تتناول تلك القضية تناولا صريحا مباشرا ، وبعضها الآخر لا يفعل ذلك ، كما تتفاوت

الاصطلاحات والمعالجات فى أعماله ، فنرى أن النص الذى كتبه عام ١٩٨٢ أقرب الى موقفه المتشائم الذى يقوض دور الفنان والكاتب ، أما فى ابريل عام ١٩٨٤ فقد كتب فى اعلان مبادىء أعده لمعرض Les Immatériaux (١٩٨٥) ما يفيد أن العصر الحديث يعد عصرا يرى فيه الانسان نفسه سيدا للمادة ، أما فى العصر ما بعد الحديث فيتساءل الانسان عن هذه السيادة ، ويعيد صياغتها على هيئة تفاعل بينه وبين المادة ، حيث لم تعد له السيطرة والتحكم فيها (١٠٥) · وعلى النقيض من هذه المقولات نجد أن ليوتار يقول فى « Apostille aux récits » (فبراير ـ ١٩٨٤) ان مشروع المودرنية لم يعد ناقصا فحسب بل لقد « مات » وقضى عليه « العلم التكنولوجى الرأسمالى » الذى كان فيما يبدو حريصا على احياء المشروع ، وفى هذا القول تبدو المادة وكأنها هى المسيطرة بدلا من الانسان أو التفاعل المشترك (١٠٦) · وقد نلمس من هذه النظرة المتشائمة لما بعد المودرنية أن ليوتار ينظر الى قوى التحديث وقد انفلتت من عقالها بنظرة قريبة من نظرة بودريلار فى أوائل الثمانينيات (١٠٧) ، وشبيهة بتفسيرات فريدريك جيمسون (١٠٨) وغيره التى طرحت فى منتصف الثمانينيات بعد بودريلار وتناولت ما بعد الحداثة وظروفها ·

فريدريك جيمسون :

فى تصدير الترجمة الانجليزية (١٩٨٤) لكتاب ليوتار The Postmodern Condition يشير جيمسون الى أن ليوتار يكتب بنغمة « أكثر عنفا » فى أعمال أخرى (١٠٩) ، بل ويشير الى أن « ما بعد الحداثة كما تفهم بصفة عامة هى خروج على الثقافة السائدة والاستطيقا السائدة ، وانفصال عن وضع اقتصادى ـ اجتماعى معين فى لحظة ما تتحدد فى مواجهة الابتكارات والتجديدات البنيوية التى أتت بها ما بعد الحداثة » (١١٠) · (يختلف جنكس وآخرون مع جيمسون فى هذا التعريف من حيث انهم لا يوافقون على فكرة الانفصال عن الاستطيقا السائدة)· كما يقول جيمسون ان كتاب ليوتار : Answering the Question What is Postmodernism ? (١٩٨٢) يضفى نبرة نقدية هجومية على تيار ما بعد الحداثة ، حيث انه يجعلها قريبة الشبه بالعنصر الريادى التجريبى فى مذهب الحداثة فى أوج ازدهاره (١١١) ، تلك الرؤية التى تحفها المشاكل أكثر من رؤية ليوتار التى عرضناها فى صفحات سابقة من هذا الفصل · ويعلق جيمسون بأن مثل هذه الرؤى الاشكالية هى بعض الجوانب الانتقادية العسيرة فى مفهوم ليوتار عن ما بعد الحداثة ، وهى جديرة بالتناول والابراز ·

لذلك فليس من الغريب أن نجد جنكس يوجه النقد الى جيمسون لدفاعه عن عناصر يعدها جنكس عناصر حداثية متأخرة لا بعد حداثية • كما تبرز الاختلافات بين جنكس وجيمسون عندما يسلك الأخير مسلك ليوتار وهابرماس فى نقد عمارة ما بعد الحداثة على أنها رفض للتقاليد الحداثية ، ويستلهم رأى ليوتار القائل بأن عمارة ما بعد الحداثة هى تعبير عن الرأسمالية الحديثة •

وقد رأينا فيما تقدم أن ليوتار يتهم عمارة ما بعد الحداثة بأنها تتنصل من اللحظات التجريبية المميزة للحداثة برفضها للباوهاوس(١١٢)، ولكنه فى عام ١٩٨٢ يهاجم عمارة ما بعد الحداثة لأنها أصبحت جزءا من الثقافة الرأسمالية (١١٣) • كما نرى جيمسون فى تقديمه لكتاب ليوتار The Postmodern Condition يقول ان عمارة ما بعد الحداثة يمكن أن تكون « لحظة ثرية خلاقة تتسم بأعلى درجات البهجة والتلاعب الاستطيقى » ، أما الحداثة الأقدم عهدا فيصفها بأنها « موقف مرعب » (١١٤) ولكنه يتفق مع هابرماس فى أن عمارة ما بعد الحداثة رد غير شاف من الناحية القيمية على تساؤلات ومشكلات المودرنية (١١٥) ، ويستوحى وصف ليوتار لها بأنها جزء من ثقافة الرأسمالية فى مقالات أخرى له (جيمسون) فى منتصف الثمانينيات •

فعلى سبيل المثال كتب جيمسون مقالا عام ١٩٨٤ بعنوان Postmodernism, Or the Cultural Logic of Capitalism فى دورية New Left Review حيث أشار الى عمارة ما بعد الحديث وبعض الأشكال الفنية الأخرى بوصفها من فنون البوب التى وصفها بأنها « بعد حداثية » :

لقد افتتنت تيارات ما بعد الحداثة بالرخيص والسوقى : كمسلسلات التليفزيون وثقافة الأعمال الفنية المبتذلة ، والاعلانات والموتيلات وعروض الترفيه المسائية المتأخرة وأفلام الدرجة الثانية من هوليوود ، وما يسمى بالأدب الشبيه (أو المناظر) الذى تولد عنه سيل من المطبوعات الرخيصة مثل قصص الرعب والروايات الغرامية والسير الشعبية والروايات البوليسية وروايات الخيال العلمى والفانتازيا ••• كل هذه المواد لم تعد مجرد مصدر للاقتباس منها كما كان جويس Joyce أو مالر Mahler سيفعلان لو شهداها ، بل ان هذه المواد أصبحت تغوص فى أعماق تيارات ما بعد الحداثة وتتوحد بها (١١٦) •

ان المجتمع الذى أطلق عليه دانيال بل مجتمع ما بعد التصنيع هو من وجهة نظر جيمسون ليس بمجتمع « ما بعد الحديث » لأنه يتناقض وما وراء القص فى الرأسمالية بل انه كما قال الاقتصادى الماركسى ارنست

مانـدال Ernest Mandel مجتمع « رأسـمالى متأخر » يعيش لونا من الرأسمالية « أنقى » من المراحل التى سبقته (١١٧) • ولعل دانيال بل لن يرفض تماما فكرة دعم رأس المال للمجتمع الذى وصفه بمجتمع ما بعد التصنيع ولكنه كما رأينا فى الفصل السابق ينتقد رأسمالية « ما بعد القيم » فى الثقافة الحديثة وما بعد الحديثة ، كما يفرق بوضوح ما بين ما بعد الصناعى والصناعى وهذا ما لا نجده عند جيمسون فى اقتباسه لبعض مصطلحات ماندال (١١٨) •

يقول جيمســون انه ينظـر الى مجتمع ما بعد التصنيع من زاوية العناصر الرأسمالية (١١٩) لا من زاوية الحتمية التكنولوجيه (١٢٠) ، الا أنه يتناول الرأسمالية المتأخرة بوصفها « شبكة عالمية جديدة لا مركزية ممـا يعيـد الى الأذهــان وصف بودريلار لتكنولوجيــا الاتصـــالات المعاصرة (١٢١) ، ويتناول جيمسون « عجز عقولنا البشرية ـ على الأقل فى الحاضر ـ عن استيعاب شبكة الاتصالات اللامركزية متعددة الجنسيات التى تغطى كوكبنا والتى نجد أنفسنا نحيا خلالها فرادى » • ان هذه المقولة باستخدامها لغة الحتمية التكنولوجية توحى بأننا بعد غير مؤهلين لفهم الطبيعة الحقيقية لما يجب أن يسمى « الرأسمالية المتأخرة » كما قال جيمســون (١٢٢) •

فى عام ١٩٨٤ كتب جيمسون أن ما بعد الحديث يتمثل فى ثقافة الرأسمالية وأن مجتمع ما بعد التصنيع هو مجتمع الرأسمالية المتأخرة ، والى جانب ذلك نجد الوصف التالى لما بعد الحديث ، وما بعد الصناعى فى مقال كتبه فى كتاب نشره هال فوستر Hal Foster عن ثقافة ما بعد الحديث سنة ١٩٨٣ :

ما بعد الحداثة ليس مجرد مصطلح يصف أسلوبا بعينه ، وانما ـ على الأقل من وجهة نظرى ـ هو مفهوم يقسم التاريخ الى فترات للربط بين ظهور ملامح شكلية جديدة فى الثقافة وظهور شكل جديد من أشكال الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادى جديد ـ وهذان هما ما يطلق عليهما التحديث أو مجتمع ما بعد التصنيع أو المجتمع الاستهلاكى ، أو مجتمع وسائل الاعلام أو الابهار ، أو الرأسمالية متعددة الجنسيات (١٢٣) •

هذا الرأى فيه توليف وخلط بين مفاهيم ما بعد الحديث وما بعد عصر التصنيع ، والتحديث والرأسمالية ، وبالاضـــافة الى ذلك يربط جيمسون فى مقاله فى Postmodern Culture فى كتــاب فوستر بين وصفه لما بعد الحداثة التى يعدها جزءا من مجتمع وسائل الاعلام والابهار ، والمجتمع البيروقراطى القائم على الاستهلاك المنظم ، وما يسميه « مجتمع ما بعد التصنيع أو المجتمع الاستهلاكى » من ناحية ، والعناصر التى يرى

ليوتار أن مذهب ما بعد الحداثة ينقدها أو ينقضها . ويوضح جيمسون ما يقصده بالمساواة بين ما بعد الحديث وما بعد الصناعى ورأس المال فى Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism حيث يقول :

« هذه الثقافة بعد الحديثة العالمية ـ وفى الوقت نفسه الأمريكية ـ هى تعبير بنيوى وداخلى عن موجة كلية جديدة من الهيمنة الأمريكية على العالم عسكريا واقتصاديا : وهكذا وكما هى الحال على مر تاريخ الطبقات تمثل الثقافية الوجه الآخر للدمار والتعذيب والموت والأهوال » (١٢٦) . وقد انتقد ايهاب حسن هذه الفقرة مؤخرا على أنها « تنوء حملا بالفكر الايديولوجى » . ان الاستعارة فى هذه الفقرة تجعل ما بعد الحداثة مرادفا للأهوال ، ولكن بها ايحاء يحيل ما بعد الحديث الى العناصر التى تتولد عنها تلك الأهوال (ويلاحظ أن لفظ terror أى « الهول » جاء فى تصدير جيمسون لكتاب ليوتار (١٩٧٩) مقترنا بالحداثة) .

وبالمثل ينتقد جيمسون عمارة ما بعد الحداثة نقدا يختزلها لبضع سمات من سمات كثيرة أوردها المؤرخون المعماريون أمثال تشارلز جنكس وأبرز هذه الخصائص المعارضة Pastiche (١٢٧)، وهى سمة يراها جيمسون ملمحا عاما لعمارة ما بعد الحداثة (١٢٨) ، كما يقول فى مقال Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism الذى ظهر فى New Left Review (١٩٨٤) :

ان المحاكاة التهكمية Parody لتكتشف أنها لا تهدف الى شى ، عندما بدأ ذلك الشىء الغريب المسمى Pastiche يحل محلها تدريجيا . والمعارضة Pastiche مثلها مثل المحاكاة التهكمية هى محاكاة ترتدى قناعا غريبا ، أو حديث بلغة ميتة ، ولكنها أيضا تعنى ممارسة هذه السخرية فى اطار محايد يخلو من مقاصد المحاكاة التهكمية ، والنزعة الهجائية والضحك وأية معتقدات درج على قرنها باللغة غير الطبيعية ولو للحظات ، أى أن سلامة اللغة ورصانتها لا تزال موجودة فى المعارضة . فالمعارضة اذا هى محاكاة تهكمية باردة : تمثال أعمى المقلتين : انها بالنسبة للمحاكاة التهكمية بمثابة نوع من المفارقة الساخرة الباردة (التى هى ابتكار حديث من الناحية التاريخية) بالنسبة لما يطلق عليه وين بوث Wayne Booth « المفارقات الساخرة الثابتة » فى القرن الثامن عشر (١٢٩).

ومن الأسباب التى يذكرها جيمسون لظهور هذا الشكل الجديد من المحاكاة التهكمية Parody الافتقار الى المعياريه normlessness فى الدول الرأسمالية المتقدمة (١٣٠) .

وكان جيمسون قد كتب قبل ذلك فى الكتاب الذى أصدره فوستر

عن ثقافة ما بعد الحديث أن المعارضـــة ليست مجرد تعبير عن ثقافة استهلاكية فحسب بل شكل « لا معيارى » أو بارد للمحاكاة التهكمية ظهر مع الحداثة :

المعارضة مثلها مثل المحاكاة التهكمية هى محاكاة لاسلوب فريد أو غريب أى ارتداء قناع اسلوبى ، والحديث بلغة ميتة ، ولكنها أيضا تعنى ممارسة هذه السخرية فى اطار محايد يخلو من مقاصد المحاكاة التهكمية ، والنزعة الهجائية والضحك والاحساس الباطنى الكامن بأن هناك شيئا طبيعيا بالمقارنة بهذا العرض الكوميدى · ان المعارضة لهى محاكاة تهكمية باردة ، فقدت روح الدعابة : ان المعارضة بالقياس الى المحاكاة التهكمية هى بمثابة نوع من المفارقة الساخرة المحايدة المدهشة بالنسبة لما يطلق عليه وين بوث المفارقات الساخرة الثابتة والكوميدية التى شاعت فى القرن الثامن عشر تقريبا (١٣١) ·

ويلاحظ أن رؤية جيمسون للمعارضة بعد الحدينة فى هذين العملين مستمدة من نظرية العمارة بعد الحديثة (١٣٢) ، ولكن المدهش حقا أن هذه الرؤية نسمع بها صدى لوصف بودريلار للعالم الرأسمالى المعاصر حيث « تحوم المحاكاة التهكمية دونما قصد فوق كل شيء » فى فراغ يقال ان الفن يشغل كل ركن فيه وهو ميت · ويعلل بودريلار ذلك بأن روح « التعالى النقدى قد تلاشت » ، ليس هذا فحسب بل « ان الواقع نفسه ، وقد اصطبغ تماما بمذهب استطيقى لا ينفصل عن بنيته ، أصبح موضعا للخلط بينه وبين صور هذا الواقع » (١٣٣) ·

فى هذا المقـــال يســتخدم بودريلار لفظى hyperreality (ضخامة الواقع) و hyperspace (ضخامة الفراغ) كمحددين لهذا العالم ، وسنعود اليهما عند استعراض مفهوم جيمسون عن « ضخامة الفضاء » لوصف ما يراه كصفات بعد حداثية فى فندق بونافنتير Bonaventure فى لوس أنجلوس وذلك فى مقاله Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism (١٩٨٤) ·

كما يستخدم بودريلار لفظ Parody (المحاكاة التهكمية) استخداما آخر قد يساعد على فهم معنى المحاكاة التهكمية الباردة (blank Parody) عند جيمسون فى وصفه للمعارضة بعد الحديثة ، وهذا ما نجده فى مقال بودريلار (١٣٤) : Gesture and Signature : Semiurgy in Contemporary Art حيث يصف الفن المعصر بأن له مظهرا نقديا ولكنه متواطىء مع العالم المعاصر: «ان الفن يلعب لعبته مع العالمالمعاصر وهو ذاته جزء منالعبة اذ يستطيع أن يقدم محاكاة تهكمية لهذا العالم ، أو يوضحه أو يحاكيه

كما هو أو يغيره ولكنه لا يقلب نظامه أبدا لأن نظام العالم هو نظام الفن ذاته » ·

يتحدث بودريلار هنا عن الفن الحديث ، الذى يتناوله أيضا فى The Orders of Simulacra ، حيث يصف الظروف التى نجد فيها الفن فى كل مكان ، ولكنه فن ميت ، والمحاكاة التهكمية غير المقصودة التى تحوم حول كل شيء · وجدير بالذكر أن جيمسون فى مقالاته عن ما بعد الحداثة يميز ما بين الأشكال النقدية للحداثة وبرود ما بعد الحداثة ، ولكنه فى وصفه لما بعد الحديث يستلهم ما كتبه بودريلار عن الحداثة (١٣٥) · أى أن جيمسون فى تناوله للمحاكاة التهكمية بعد الحديثة بوصفها محاكاة أو « معارضة » « باردة » أو « عمياء » أخذ من توصيف بودريلار للفن الحديث فى استعماله للمحاكاة التهكمية ، وطبق ذلك على ما رآه (جيمسون) بأنه ينتمى لما بعد الحديث ، بحيث ينشأ لدينا مرة أخرى اسقاط لمشاكل المودرنية وعناصرها الرأسمالية على ما بعد الحديث ·

والى جانب خصائص المحاكاة التهكمية الحديثة السابق ذكرها يتحدث بودريلار عن العالم المعاصر فى The Precession of Simulacra قائلا : « ان المحاكاة حنين طاغ الى الماضى ، واسترجاع خيالى فى صورة مختزلة لكل الاشارات المفقودة وهذا فقط هو ما يظل باقيا لنا » (١٣٦) · فى تلك المقولة نجد صدى لوصف جيمسون للمعارضة بعد الحديثة حيث ان جيمسون ينتقد المعارضة بعد الحديثة لاغراقها فى الحنين الى الماضى فى : Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism (١٩٨٤) (١٣٧) ، بل انه يسلك مسلك بودريلار عندما يقول : « لا حيلة لنا الآن اذا ما أردنا قراءة التاريخ سوى أن نقرأه من خلال صور البوب وأشباح ذلك التاريخ الموجودة لدينا ، أما التاريخ ذاته فيظل دائما أبدا عزيزا على المنال » (١٣٨) · ان الحنين للماضى الذى تعكسه المعارضة بعد الحديثة فى رأى جيمسون ليس بأفضل حالا من الحنين المتبدى فى الحداثة فى رأى ليوتار (١٣٩) ــ ولا يقدم بديلا عنه ·

يصف جيمسون ما بعد الحداثة بأنها باردة لعدة أسباب منها « موت الشخص الفرد الذى عاش قبلها » · وفى ذلك كتب جيمسون فى مقاله الذى صدر فى كتاب فوستر (١٤٠) :

المعارضة مرة أخرى : فى عالم يتعذر فيه الابتكار الاسلوبى لا يتبقى لنا سوى محاكاة أساليب ميتة ، والحديث من خلال أقنعة وأصوات تنتمى لأساليب محفوظة فى متحف وهمى · ولكن هذا معناه أن الفن المعاصر أو فن ما بعد الحداثه سيتناول الفن ذاته باسلوب جديد ، بل ان رسالة أساسية من رسائل هذا الفن ستغدو الفشل الحتمى للفن والاستطيقا ، أى فشل الجديد و « السجن » فى الماضى (١٤١) ·

لعل هذا الرأى هو النتيجة المنطقية لتضاؤل دور الفنان كما قال ليوتار فى كتابه سنة ١٩٨٢ • ومن المشاكل التى تعترض الكتابات التى أعقبت هذا النص وتناولت موضوع ما بعد الحداثة أن ليوتار كان يود فيما يبدو أن يحتفظ بدور نقدى للعمل المنتمى حقا لتيار ما بعد الحداثة ، أما أعمال جيمسون ومن تبعوه فتميل الى تناول اختزال الشخص كجزء من انحطاط أوضاع ما بعد الحديث بصورة عامة • وليس ثمة حركة ريادية بديلة وبعد حداثية لتقف فى مواجهة فشل عمارة ما بعد الحداثة ـ وأشباهها فى دنيا الفن ـ ذلك الفشل الذى يقف على طرف النقيض للتقاليد الحداثية النقدية المفقودة •

كما ترجع فكرة « موت الشخص » الى ما يمكن وصفه بما بعد البنيوية التى تنتمى لحقبة الحداثة المتأخرة ، وكما أشرنا سالفا ترجع أيضا للنظريات الحداثية عن نزع الملكية أو التشييىء الذى ظهر فى نظريات ما بعد البنيوية ، ولكن جيمسون لا يشير الى ذلك ولا الى ارتباط فكرته عن ما بعد الحداثة بنظرية الحداثة المتأخرة ، ولكنه فى مقاله عام ١٩٨٤ عن: Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism يكتفى بالقول ـ وهذا أمر مثير للارتباك ـ ان « نزع ملكية الشخص » عند تيار الحداثة قد حل محله « تفتيت الشخص » فى تيار « ما بعد الحديث » مما يسترجع الى الأذهان الفكرة « ذائعة الانتشار » عن « نهاية الوحدة البرجوازية المستقلة أو النفس أو الفرد » (١٤٢) •

كما أشرنا سالفا ينطلق جيمسون من هذه المقولة الخاصة بموت الشخص المنفرد قديما كأحد محاور ما بعد الحداثة الى وصف المعارضة بعد الحداثية على أنها شكل من أشكال « المحاكاة التهكمية الباردة » • وهنا نلاحظ مرة أخرى بدراسة تعريفات جيمسون وتطبيقاتها على المعارضة فى عمارة بعد الحداثة أن عمارة ما بعد الحداثة ، أو من اشتغلوا بنظرياتها وتطبيقاتها ليسوا هم الذين أسهموا فى نظرية «موت الشخص» ، بل ان جيمسون طور آراءه على أساس نظريات ما بعد البنيوية المنتمية لتيار الحداثة المتأخرة ، أو ما بعد الحداثة التفكيكية (١٤٣) •

كما يلاحظ أن مصطلح « المعارضة » ـ الذى يميز به جيمسون ما بين المحاكاة التهكمية الحديثة وما بعد الحداثة ـ شاع استخدامه فى سياق الحداثة حيث استخدم أحيانا بمعنى المحاكاة التهكمية ، كما استخدم هذا المصطلح فى الانجليزية منذ القرن الثامن عشر على الأقل (١٤٤) • ورغم أن الكثيرين نهجوا نهج جيمسون فى اعتبار المعارضة ملمحا من ملامح ما بعد الحداثة بوصفها « شكلا باردا من أشكال المحاكاة التهكمية » فانها أساسا صيغة أدبية استخدمت فى فترات زمنية مختلفة لأغراض مختلفة مثلها فى ذلك مثل المحاكاة التهكمية والمفارقة الساخرة • ويلاحظ أيضا أن جيمسون يخطىء فى تفسيره لجنكس على أنه « معاد للحداثة » (١٤٥)

ويغفل حقيقة مهمة عن عمارة ما بعد الحداثة التي يمتدحها جنكس وهي ان ذلك اللون من ألوان العمارة يستوحى بعض تقنيات الحداثة وان اختلفت أغراضها وصورها عن الماضى بعض الشيء (١٤٦) ٠

وسوف نتناول بعض هذه النقاط لاحقا مع التركيز على استعراض جنكس لمفهوم المعارضة ٠ أما الآن وتلخيصا لما تقدم فيمكن القول بأن جيمسون يسقط مفهوم بودريلار عن المحاكاة التهكمية الحديثة على استخدام المعارضة فى عمارة ما بعد الحداثة ، وهذا راجع لخطأ فى تصنيفات جيمسون للمفاهيم حيث انه يخلط على الأقل بين معنيين مختلفين ومصادرهما (أ : مفهوم جيمسون عن المعارضة اللامعيارية ، ب : المعارضة المستخدمة فى عمارة ما بعد الحداثة) ، حيث انه يسقط معنى أ (اللامعيارية) على مصدر ب (استخدام المعارضة فى عمارة ما بعد الحداثة) كما لو أن المصدرين المختلفين والمعنيين المختلفين لا وجود لهما (١٤٧) ٠

وقد كتب ايهاب حسن مؤخرا أن رؤية جيمسون لثقافة ما بعد الحداثة كثقافة ليس فيها سوى محاكاة الأساليب الميتة ـ رؤية جزئية لما بعد الحداثة ، كما أنها تلوى عنان الأمور « لتقيد ما بعد الحداثة الى فرضيات قديمة ورجعية الى حد ما » ٠ ويضيف ايهاب حسن قائلا : « تلك الرؤية من شأنها تعريف الابداع ونقده باسلوب حداثى بل وادواردى Edwardian بحيث ينطبق التعريف والنقد على مجتمع يختلف كل الاختلاف فى طرق تمثيل الذات والاجراءات السائدة فيه » (١٤٨) ٠

ويرى ايهاب حسن أن عدم رضا جيمسون والآخرين عن ما بعد الحداثة أمر له ما يبرره ٠ ولكن هذا يدعو « لاعمال الخيال من أجل التقييم » والى « امعان التفكير فى الأطر التفسيرية التى نستخدمها » ٠ ويقول ايهاب حسن ان حقيقة الخراب والدمار الذى يعم العالم ربما لا تتعدى كيفية ادراكنا لهذا الخراب ، ولعل ايهاب حسن هنا متأثر بالجزء التاسع من A Study of History لتوينبى ٠

ويذهب جيمسون الى القول بأن ما بعد الحداثة فى فن العمارة ليس فى حد ذاته اسلوبا مميزا لفترة واحدة بعينها ، وانما ينطوى على شتى الاشارات الى طرز قديمة مثل الباروكى بعد الحديث (مايكل جريفز Michael Graves) أو الروكوكو بعد الحديث (تشارلز مور Charles Moore أو فنتورى Venturi) أو طراز ما بعد الحداثة الكلاسيكية أو ما بعد الحداثة الكلاسيكية الجديدة (مثل روسى Rossi كمثال للأول ، ودى بورزمبارك كمثال للثانى De Porzemparc) ، وربما أيضا لمحات عن الرومانسية ومن الاسلوب التكلفى التصنعى ، بل وشيء من ما بعد الحداثة الحديثة فى أوج ازدهارها (١٥٠) ، ولكن جيمسون

لا يميز بوضـــوح بين الدلالات المختلفة للمعارضة لدى معماريى ما بعد الحداثة ــ ومن هذه الدلالات التعبير عن الحنين الى الماضى أو التوصل الى التعقيد والتناقض الذى يتحدث عنه فنتورى وجنكس (١٥١) ٠

كما أن جنكس نفسه يميز بين التلفيقية الضعيفة والتنويع الشديد الملحوظ الذى اتســمت به ما بعد الحداثة وذلك فى الطبعـات المنقحـة والمزيدة من The Language of Post-Modern Architecture (١٩٧٧) وفى مواضع أخــرى حيث يقول : « فى مقابل التلفيقية الضعيفة ٠٠٠ يبدو أن تيـــار ما بعــد الحداثة قادر على الأقل على مزيد من التنويع القوى » (١٥٢) ، ولكن جيمسون وأتباعه يغفلون بعض الشىء من هذه العبارة ٠ وحيث ان جنكس يرى عملية الانتقاء بمثابة جوهر التلفيق فان الانتقاء يغدو مصدر القوة فى « التلفيقية الراديكالية » الجديدة فى تيار ما بعد الحديث ٠

ان مفهوم جنكس عن ما بعد الحديث فى ضوء فقرات كهذه ينطوى على تأكيد قدرة الفنان المعمارى على الاختيار بين القيم المعبر عنها فى العمل بعد الحديث ، الأمر الذى لا يتفق مع رأى فريدريك جيمسون عن موت الشخص ، وهو رأى ينتمى لتيار ما بعد البنيوية ، ويعد تفسيرا لما وصفه جيمسون « باللامعيارية » فى المعارضة بعد الحداثية ٠ فالمعمارى بعد الحديث كما يراه جنكس قادر على اعادة القيمة الى فن العمارة وفى الوقت نفسه فتح الباب أمام « التقييم التشخصى » لتلك القيمة (١٥٣) ، وهذا خلاف ما يراه جيمسون ٠ أى أن التنويع من وجهة نظر جنكس وليس الامتثال لما هو موجود هو نتيجة لعمارة ما بعد الحديث ، وهذا التنويع يؤكد قمية الفنان المعمارى والمستخدم بدلا من أن ينفيها (١٥٤) ٠

كما يربط جنكس بين هذا الموضوع الأخير و « التلفيقية الراديكالية » فى الطبعات التى صدرت من كتابه عام ١٩٧٨ وبعد ذلك ، حيث يقول :

ان التلفيقية الراديكالية تشرع فى البناء على أساس الأذواق واللغات السائدة فى مكان ما بعينه وتثقل كاهل العمارة برموز (واشارات لا داعى لها) بحيث يمكن أن يكون البنــاء مفهوما ومستطابا لدى ثقافات متنوعة الأذواق سواء للخاصة أو العامة ٠ وعلى الرغم من ان التلفيقية تبدأ بهذه الرموز فانها لا تستخدمها بالضرورة لنقل الرسالة المنتظرة أو رسالة من شأنها مجرد اثبات قيم موجودة بالفعل ٠ ان التلفيقية بهذا المعنى لها طبيعة سياقية وجدلية ، حيث انها تحاول خلق خطاب بين الثقافات ذات الأذواق المختلفة بل والمتناقضة فى الأعم الأغلب (١٥٥) ٠

هذا الجانب من نظرية جنكس عن بعد الحداثة ينطوى على تصوره أن العمارة بعد الحديثة يجب أن تقرن الحداثة بألوان أخرى من الأساليب

والطرز • ولكن جيمسون لا يتعرض لهذا الجانب الا لماما، حيث انه كما أشرنا يرى أن شكل المعارضة « اللامعيارى » هو المحدد الأساسى لعمارة ما بعد الحداثة ، أما القرن بين الحداثة وغيرها من الطرز فهذا ما لا يأخذ حقه من الدراسة عند جيمسون • ولعل هذا ما حدا بجيمسون الى وصف جنكس بأنه « معاد للحداثة » anti-modernist فى مقال له عن ما بعد الحداثة (١٩٨٤) بعنوان (١٥٦) The Politics of Theory : Ideological Positions in the Postmodernism Debate. بل ان جيمسون يصنف الطرز والحركات المعمارية التى لا تقرن الحداثة بغيرها من الطرز ، على أنها « بعد حداثية » مثل ما بعد الحداثة الحديثة فى أوج ازدهارها التى يتحدث عنها فى المقال نفسه (١٥٧) •

مثل هذه التصنيفات لا تصدق على مؤرخى عمارة ما بعد الحداثة مثل جنكس فقضية ما بعد الحداثة الحديثة فى أوجها موضع للتساؤل لأن جيمسون يبدأ مقاله الذى كتبه عام ١٩٨٣ فى الكتاب الذى أصدره فوستر بقوله ان تيارات ما بعد الحداثة التى يستعرضها « نشأت كرد فعل لأشكال راسخة بعينها من الحداثة المزدهرة التى غزت الجامعات والمتاحف والمعارض الفنية ومختلف المؤسسات » (١٥٨) • ولكن يمكن القول كذلك بأن تلك التيارات ترتبط بروابط عديدة مع الحداثة ، وان كانت طبيعة هذه الروابط لا تحتم بالضرورة نشأة ما بعد الحداثة من وجهة نظر جنكس مثلا • فعلى سبيل المثال يعدد جيمسون بعض الأعمال مثل Learning from Las Vegas لروبرت فنتورى (١٥٩) (ولكن جيمسون لا يدرج عملا آخر لفنتورى وهو : Complexity and Contradiction والذى يوضح بعض محددات العمارة بعد الحديثة بمفهوم جنكس أكثر من العمل السابق) (١٦٠) ، ومن الأمثلة التى يذكرها جيمسون أيضا فن البوب Pop Art عند آندى وارهول Andy Warhol والواقعية فى التصوير الفوتوغرافى Photo-Realism . وهذه الأمثلة من وجهة نظر جنكس وآخرين أقرب الى الحداثة المتأخرة منها الى ما بعد الحداثة بمعناها الدقيق (١٦١) • ويبدو أن جيمسون هنا يفترض أن Learning from Las Vegas الذى نفذه كل من فنتورى وسكوت براون Scott Brown وايزنور Izenour يؤثر المذهب الشعبى على الحداثة المزدهرة وأن عمارة ما بعد الحداثة بصفة عامة تهدف الى رفض الحداثة المزدهرة التى تعمد الى تفكيك الاعتراض الموجه للثقافة الرفيعة والرخيصة الذى شنته الحداثة المزدهرة ، والى العودة الى الثقافة الرخيصة من خلال استخدام صور البوب وأساليبه (وهذا الرأى هو ما ذهب اليه فيدلر ثم ايهاب حسن) (١٦٢) ، وفى مقابل هذا نجد أن جنكس يركز على مفهوم المزاوجة ، وهو ما لا يتوافر فى تلك الأعمال الحداثية المتأخرة المذكورة عند جيمسون كأمثلة لما بعد الحداثة ، وكما سيتضح لاحقا فان هذا

الاختلاف يعنى أن جنكس يختلف مع جيمسون أيضا فى تناوله للرفيع والرخيص المبتذل ٠

ينتقد جنكس جيمسون لاستعماله الفضفاض لمصطلح ما بعد الحديث ليضم « كل ردود الأفعال ضد الحداثة المزدهرة ٠٠٠ بحيث يزيل الفروق بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية وبين ملمحين أساسيين هما المعارضة والفصام » وذلك فى كتابه What is Post-Modernism (١٩٨٦) ٠ أما فى مقدمة الطبعة الثانية المزيدة والمنقحه من The Language of Post-Modern Architecture (١٩٧٨) فقد كتب جنكس أن تيار ما بعد الحداثة يحاول التغلب على الاتجاه نحو مذهب الصفوة فى الحداثة ، لا بالتخلى عن الحداثة بل « بالتوسع فى لغة العمارة فى شتى الاتجاهات نحو العامية والتراث التقليدى واللهجات الدارجة المسموعة فى الشارع » (١٦٤) ٠ وبذلك تصبح « العمارة مزيجا يجمع بين الصفوة ورجل الشارع » ٠ وجدير بالذكر أن مزج عمارة بعد الحداثة لطرز عدة عند جنكس ليس معناه ازالة الفصل « الحداثى » بين الثقافة الرفيعة والثقافة الرخيصة ، أو تحويل الرفيع الى الرخيص كما يقول فيدلر وأتباعه (١٦٥) بل ان هذا الجمع بين الطرز عند جنكس يمثل اتساعا للغة الحداثة لتخاطب جمهورا أعرض من المتلقين ، بل انه لا يعنى بالضرورة احداث تناغم بين الضدين وانما مجاورتهما بحيث يكتسب كل منهما مجموعة جديدة من الدلالات مع ابراز لنقاط الضعف الكائنة فى كل منهما على حدة (١٦٦) ، ومن أمثلة ذلك مشروع معرض New State Gallery فى شتوتجارت الذى نفذه ستيرلنج وويلفورد وشركاؤهما Stirling, Wilford and Associates ٠ الى جانب ذلك وضع جنكس فى عام ١٩٨٦ قائمة تميز ما بين محددات الحديث والحديث المتأخر من جهة ، وما بعد الحديث من جهة أخرى ، وفى هذه القائمة نرى أن الحداثة تميز ما بين الرفيع والشعبى فى مقابل ما بعد الحداثة التى تميز ما بين الرفيع والاشتراكى (بمعنى المشاركة والاسهام) (١٦٧) ، وفى مواضع أخرى وكما أشرنا سابقا يؤكد جنكس أن قرن الطراز الحديث بغيره فى عمارة ما بعد الحداثة لا يمحو بالضرورة الخط الفاصل بين الفن الرفيع والفن الشعبى ولا يستبدل الثانى بالأول ، بل يجمع الطرز المختلفة فى توليفات جديدة شتى ٠

ان وصف جيمسون لمكانة الصور الشعبية فى عمارة ما بعد الحداثة ليس وصفا دقيقا لهذا الطراز المعمارى ، ولا هو وصف دقيق للنظريات الخاصة بهذا الطراز ومنها نظرية جنكس ٠ كما أن المثال الذى يعطيه كنموذج لبناء بعد حديث يعد من وجهة نظر جنكس وغيره من المؤرخين المعماريين بناء ينتمى اما للحداثة أو الحداثة المتأخرة، وهو فندق بونافنتير

Bonaventure لجون بورتمان John Portman في لوس أنجلوس وذلك في مقال Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism (١٩٨٤) . في هذا المقال يصف جيمسون الفندق بأنه بناء يانع بعد حديث وهو شعبي في جوهره (فالشعبي من محددات عمارة ما بعد الحداثة عند جيمسون كما رأينا) ولكنه يعتمد على ما يسميه جيمسون خلق « فضاء فسيح لا مركز له » (١٦٨) ، وهي سمة يراها سمة بعد حداثية ، أما جنكس فيصف هذا الفندق بأنه نموذج للحداثة المتأخرة يتسم بالمبالغة في « التضخيم الحداثي للفراغ » على عكس الأبنية التي يعدها نموذجا لما بعد الحديث والتي يأخذ الفراغ فيها طابعا انسانيا أكثر من ذلك الفندق (١٦٩) .

أما مصطلح الفضاء الضخم عند جيمسون فلا يعكس خصائص عمارة ما بعد الحداثة ، بقدر ما يعكس مفاهيم بودريلار كما أسلفنا . ويقول جيمسون عن الفضاء الهائل في فندق بونافنتير الذي صممه بورتمان : « لقد نجح أخيرا في تجاوز طاقات الجسد البشري وقدراته على تحديد وضع الجسد ، وتنظيم الموجودات المدركة المحيطة به بحيث يتعرف على وضعه في العالم الخارجي كما لو كان على خريطة » . وهنا نشير الى ما كتبه بودريلار في The Orders of Simulacra قبل حديثه عن المعارضة غير المقصودة التي تحوم حول كل شيء ، حيث يشير الى نمو « الفضاء الضخم في عملية التمثيل بحيث يمتلك كل فرد في التو واللحظة صورة لحياته » (١٧٠) كما يتحدث عن « مذهب تضخيم الواقع في المحاكاة » التي تعمد الى « تكسير الواقع الى تفاصيل دقيقة » ، وعن « الرؤية المنعكسة الى ما لا نهاية » و « الشكل المتسلسل » حيث « يتشتت الانتباه الموجه الى شيء ما بسبب تغير الشيء ذاتيا في سلسلة لا نهاية لها » (١٧١) . وقد يبدو أن معنى الفضاء الضخم عند جيمسون قريب من معنى الواقع الضخم عند بودريلار ، الا أن بودريلار يربط الواقع الضخم بمجال الفضاء عندما كتب مقالا لكتاب فوستر (١٩٨٣) تحدث فيه عن ما أسماه « حقبة الواقع الفائق » وفيها نجد أن « كل الصور والاستعارات التي عشناها فسيولوجيا ونفسيا على الأرض أصبحت الآن تسقط على الواقع دونما استعارة ، في فضاء مطلق هو أيضا فضاء المحاكاة » (١٧٢) . إن مفهوم المجتمع بعد الحديث عند جيمسون يشترك مع مجتمع الصورة الزائفة عند بودريلار في أن كليهما يقوم على الرأسمالية الجديدة والتكنولوجيا المتقدمة ويموج بالافتعال والمحاكاة غير المقصودة (أو البارودة) . وفي America (١٩٨٦) يصف بودريلار ثقافة أمريكا ومحاكاتها للثقافات الأخرى مما يجعلها (مرآة لانحطاط أوروبا وواقعا فائق العنفوان » (١٧٣) . وسواء انتقد جيمسون أو بودريلار فندق بونافنتير أو رأيا فيه مبعثا للسرور فانه بالنسبة لجنكس مثال للحداثة المتأخرة

رغم الاتساع الهائل فيه ، وليس مثالا لما بعد الحديث ٠

وثمة آخرون يرون أن هذا البناء نموذج للحداثة ، منهم من سبق جنكس فى وضعه لمؤشرات ما بعد الحداثة مثل روبرت فنتورى الذى تناول استخدام الفراغ على نحو حداثى تناولا جديدا فى Complexity and Contradiction (١٩٦٦) (١٧٥) ، ومنهم من كتب بعد ذلك مثل المؤرخ المعمارى الألمانى هاينريش كلوتز Heinrich Klotz الذى تناول بناء فندق بونافنتير تحت عنوان « العمارة الحديثة » لا « عمارة ما بعد الحداثة » (١٧٦) وفى مواضع أخرى ينتقد كلوتز جنكس لتمييزه بين ما بعد الحداثة والحداثة المتأخرة فى العمارة ولكنه يؤكد على سمات فندق بونافنتير التى جعلت جنكس يصنفه على أنه بناء بعد حديث ٠

يتكون فندق بونافنتير في لوس أنجلوس من خمس بنايات اسطوانية الشكل من الزجاج العاكس ويبدو كصالة انتظار للسفر الى الفضاء لا كفندق عادى ٠٠٠ فهو نوع من البناء الذى يستلهم المستقبل ضد الأشكال الحاضرة في عالم البناء ، ويفوق هذا الفندق في أبهته درجة الحساسية البشرية العادية ٠ أما الشبكة التى تحدد الطوابق فلا توحى بشيء سوى سطح لمرايا فارغة مقسم لمربعات ، وكأنها ذكرى هموم ولت ، وكل ما تبرزه هو ضخامة البناية التى تفوق المقاييس البشرية (١٧٨) ٠

ويقارن كلوتز هذا الفندق بمبنى هلموت Hellmuth وأوباتا Obata وكازاباوم Kassebaum's فى سانت لويس St Louis الذى شيد بين عامى ١٩٦٩ ـ ١٩٨١ ، وهو فى نظره « اثبات للعمارة الحديثة بطريقة جديدة مدهشة » حيث ان « البناء الزجاجى فى هذا المبنى مثله مثل الهياكل الاسطوانية فى فندق بونافنتير عبارة عن أشكال اختزالية توحى أساسا بأشكال منتظمة تقليدية ٠ ان جماليات الأشكال الأساسية التى بدأت مع جروبيوس Gropius تصل الى آفاق جديدة هنا تتضاءل معها بنايات جروبيوس الساذجة » (١٧٩) ٠

ويبدو مرة أخرى أن كلوتز ينتقد جنكس فى تمييزه ما بين العمارة الحديثة وعمارة ما بعد الحداثة لأنه يرى فى ذلك تعارضا حادا بين عمارة ما بعد الحداثة وعمارة الحداثة المتأخرة ، كما يرى فيه ايحاء بأن الحقبة الحديثة قد انتهت (١٨٠) ٠ وربما تجاهل كلوتز تاريخ جنكس لفترة الحداثة المتأخرة حيث ذكر فى Late-Modern Architecture (١٩٨٠) (١٨١) أنها تزامنت مع عمارة ما بعد الحداثة منذ ١٩٦٠ تقريبا وما بعد ذلك ، وربما يكون كلوتز قد تجاهل أيضا ما قاله جنكس من امكانية جمع تيار ما بعد الحداثة لكل من الطرز المميزة للحداثة المتأخرة وتيارات الحداثة

الأخرى (١٨٢) • ففى الصفحات الأولى من كتاب كلوتز (١٨٣) نجد نقدا لتمييز جنكس بين الحداثة المتأخرة وما بعد الحداثة ، ثم نجد كلوتز لايلبث أن يتناول الانفصال بين ما بعد الحديث والعمارة التكنولوجية المتقدمة فى المعمار المعاصر (١٨٤) ، ويذكر كأمثلة للعمارة التكنولوجية مركز جورج بومبيدو الذى أدرجه جنكس تحت عنوان « الحداثة المتأخرة » (١٨٥) بينما يصنفه جيمسون على أنه « بعد حديث » (١٨٦) • ثم نجد أن كلوتز نفسه فيما بعد يستخدم مصطلح « حديث متأخر » للاشارة الى مبدأ « فوق الوظيفية » الذى يتعارض مع ما بعد الحداثة والذى وجده آخرون شائعا فى العمارة التى تستخدم التكنولوجيا المتقدمة (١٨٧) •

بعد تسع سنوات من وصف جنكس لفندق بونافنتير فى The Language of Post-Modern Architecture توسع جنكس امكانية الخطأ فى الحكم على مبنى بنك هونج كونج شنغهاى على أنه نموذج لما بعد الحديث – بدلا من نموذج للحديث المتأخر – ولعل فى هذا التوضيح مزيدا من الارشاد بشأن أى وصف لفندق بونافنتير على أنه « ما بعد حديث » :

اذا قرأت وصف نورمان فوستر لمبنى بنك هونج كونج شنغهاى الذى انتهى تشييده حديثا على أنه بناء بعد حديث أستعمل الى حد « اللاباب » حيث يتم تناقل المصعدين بزاوية حسب مبدأ صينى يعرف بـ Feny Shui • هل هو مرتبط بالسياق المحيط والمبانى المجاورة وطرقات هونج كونج والصين ؟ نعم ولكن ليس بالمعنى الدقيق ، وباعتبار هذا اللمح نموذج تكنولوجيا متقدمة ، حيث ان أحد الجوانب به مجموعة من الأبراج • هل هو مرتبط بثقافات مختلفة الأذواق ما بين سكان المدينة وغيرهم ممن يستخدمون هذه البناية ؟ نعم ولكن باعتبار انه يوحى بالقوة العضلية •

ويضيف جنكس قائلا :

فى ضوء التعريفات الفضفاضة لـ « ما بعد الحداثة اللا شيئية » (وهذا مصطلح يستعمله جنكس لوصف جماع تيارات ما بعد الحداثة التى يذكرها جيمسون وبودريلار وآخرون فى كتاب فوستر) (١٨٩) • يعد مبنى بنك هونج كونج شنغهاى من أبنية ما بعد الحداثة لأنه يمثل « انسلاخا » عن الحداثة والتزاما تاما بتقاليد الجديد • وهو أيضا أول مبنى متعدد الجنسيات •• اشترك فى اعداده كل تكنولوجيات مجتمع ما بعد التصنيع بما فيها الكمبيوتر والاتصالات الدولية الفورية ومن ثم فطبقا لتعريفات ليوتار وغيره (١٩٠) يعد

نموذجا أمثل لما بعد الحداثة . ولكنه ليس كذلك ، والا كان نموذجا فاشلا لها (١٩١) .

ويختتم جنكس بأن المبنى « يجب الحكم عليه كنصر جديد للحداثة المتأخرة وعلى أساس الغرض المقصود منه وهو التعبير بمنتهى القوة عن الهياكل الجمالونية وتكنولوجيا الأوزان الخفيفة والفراغ الضخم المفتوح المكدس كأكوام فى الهواء داخل المبنى » (١٩٢) .

وفى ملحق بعنوان نحو تلفيقية راديكالية Towards Radical Eclecticism فى الطبعات الصادرة بعدطبعة ١٩٧٨ من The Language of Post-Modern Architecture يفرق جنكس بين عمارة الحداثة المتأخرة وعمارة ما بعد الحداثة ويؤكد على أن عمارة الحداثة المتأخرة هى « تضخيم لقضايا حديثة عديدة مثل الصورة التكنولوجية للبناية وتوزيعها ومنطقها وهيكلها ، أما عمارة ما بعد الحداثة فهى « مزيج تلفيقى ما بين الطرز التقليدية أو المحلية والطرز الحديثة » (١٩٣) . واستمرارا لموقفه من تعريف ما بعد الحديث، ينتقد جنكس فى أعماله التالية أيضا الخلط بين الحديث المتأخر وما بعد الحديث ، وينتقد عمارة التكنولوجيا المتقدمة كعهدنا به (١٩٤) .

أما اذا عدنا الى جيمسون وتطابق أبنية الحداثة المتأخرة عنده مع عمارة ما بعد الحداثة وتطابق مفهوم ما بعد الحداثة لديه مع مفهوم ما بعد عصر التصنيع والرأسمالية المتأخرة فلن يكون مستغربا أن يختتم جيمسون كتاباته عن ما بعد الحداثة بقوله : « يبقى سؤال مطروح بلا اجابة وهو الى أى حد يمكن لتيار ما بعد الحداثة أن يقاوم رأسمالية الاستهلاك ؟» (١٩٥) .

ان تشاؤم جيمسون بشأن ما بعد الحداثة لا يخفف من غلوائه الرجوع الى اعتقاد ليوتار فى القدرة التحريرية التى يكتسبها نقد ما بعد الحداثة لما وراء القص ، ولا العودة الى مفهوم الريادية بعد الحديثة . ويبدو أن رأى جيمسون عن « موت الشخص الفرد القديم » فى ما بعد الحداثة يجعل من العودة لمفهوم الريادية أمرا صعبا الى حد ما ، بل أصعب من موقف ليوتار الذى يرى أن العمل لا الكاتب هو الذى يضع قواعد الاستمرار فيه (١٩٦) . وكما رأينا فان جيمسون يستلهم انتقادات ليوتار لعمارة ما بعد الحداثة بوصفها جزءا من الثقافة الرأسمالية ولذلك ينتقد الرأى المعبر عن الحداثة المزدهرة الذى يقول ان التغيير يمكن أن يأتى من خلال الاستطيقا وحدها ، بدرجة من الصراحة تفوق ليوتار فيما كتبه عامى ١٩٧٩ و١٩٨٢ عن ما بعد الحداثة .

كما يتفق جيمسون مع هابرماس فى تشككه بشأن فعالية الجماليات المنعزلة ، ولكن الحل الذى يطرحه لفتح الطريق المسدود أمام النقد

الاستطيقى لا يرقى لأطروحة هابرماس ، ولا يعد مقبولا لمن درج على المعانى الشائعة لمصطلح استطيقى (فالحل عند جيمسون هو تخطيط للعالم على أساس استطيقى أو معرفى بحيث يؤخـذ فى الاعتبـار وجود رأس المال متعدد الجنسيات ، هذا التخطيط من شأنه احداث « طفرة تؤدى الى شكل جديد غير منتظر لتمثيل العالم » بحيث « نعود مرة أخرى الى ادراك ذواتنا ومكاننا فى العـالم كأفراد وجماعات ونسـترد القدرة على العمـل والنضـال ») ٠

وسوف نعود فى الفصل الرابع الى بعض الاشكاليات فى تعريف جيمسون لعمارة ما بعد الحداثة مع الاشارة الى أعمال فنية ومعمارية تنتمى لما بعد الحداثة ٠ وهذه المشاكل باختصار هى قصر مفهوم ما بعد الحداثة فى العمارة على ملمح أو ملحمين مثل المعارضة ، أو قصر معارضة ما بعد الحداثة على لون من ألوان المحاكاة التهكمية الباردة ، بالاضافة الى تقييد مفهـوم عمارة ما بعد الحداثة الى نقد الحداثة المزدهرة واحياء الثقافة الشـعبية (١٩٧) ٠

وسنرى أن الفيلسـوف الألمانى يورجين هابرماس ، وهو صاحب نظرية اجتماعية ، يختلف مع جيمسون فى نقده للفكرة بعد البنيوية القائلة بموت الشخص والتى يؤسس عليها جيمسون تفسيره لظهور المعارضة بعد الحديثة تفسيرا جزئيا على الأقل ، فقد انتقد هابرماس استخدام المعارضة فى عمارة ما بعد الحداثة كما عد جيمسون من مناهضى الحداثة ومشروع المودرنية ٠ ومن ناحية أخرى نجد عند ليوتار فصلا بين مفهوم ما بعد الحداثة كنقد لما وراء القص الحديث (والذى ينطبق أيضا على فكرة الاتفاق عند هابرماس) ومفهوم عمارة ما بعد الحداثة ، فى حين أن جيمسون يركز فى معظم كتاباته عن موضوع ما بعد الحداثة على نقد عمارة ما بعد الحداثة كملمح لثقافة الرأسمالية المتأخرة ، أما هابرماس فيرفض هذين الاتجاهين ازاء قضية ما بعد الحداثة حيث يرى أن كليهما يناصب مشروع المودرنية العداء ٠ وفيما يلى استعراض لهذا المشروع ولنقد هابرماس لما بعد الحداثة ٠

يورجين هابرماس :

فى عـام ١٩٨١ كتب يورجـين هابرماس مقـالا بعنـوان : Modern and Postmodern Architecture واستهل مقـدمته بأن معنى البـادئة الانجليزية Post فى لفظ ما بعد الحـداثة Postmodernism انما يمثل رغبة لدى دعاة ما بعد الحداثة فى الابتعاد عن ماض بعينه ، وفى الوقت نفسه عجزهم عن تسمية حاضرهم « لأننا حتى الآن لم نجد

حلا للمشاكل التى تترقبنا فى المستقبل » (١٩٨) • وهذا التقابل بين جوهر الحاضر وحل مشاكل المستقبل ملمح رئيسى فى تناول هابرماس لما بعد الحديث اذ يرى أنه ليس رفضا للحديث ، أو الخروج بمجموعة جديدة من الطرز البديلة للحداثة من أجل التعبير عن المستقبل ، ولكن لابد أولا من معالجة مشاكل المجتمع الحالية التى ربما تستمر فى المستقبل ، واستكمال مشروع المودرنية لاثراء التنظيم العقلانى للحياة الاجتماعية اليومية (١٩٠) وذلك كما سبق لهابرماس أن أشار فى عام ١٩٨٠ فى محاضرة Adorno Prize •

فى تلك المحاضرة يتحدث هابرماس عن مشروع المودرنية :

فى القرن الثامن عشر صاغ فلاسفة التنوير مشروع المودرنية فى محاولة لتطوير العلم الموضوعى والقوانين والأخلاق العالميه والفن المستقل بذاته طبقا لمنطق هؤلاء الفلاسفة • وفى الوقت نفسه استهدف هذا المشروع اطلاق الطاقات المعرفية من الأشكال الغامضة لكل من هذه المجالات • لقد كان فلاسفة التنوير يبغون الاستفادة من تراكم الثقافة المتخصصة لاثراء الحياة اليومية ـ أى لاثراء التنظيم العقلانى للحياة الاجتماعية اليومية (٢٠٠) •

كما يهاجم هابرماس فى المحاضرة ذاتها عمارة ما بعد الحداثة التى كانت موضوع معرض بينالى فينيسيا عام ١٩٨٠ لأن هذا الطراز المعمارى « يضحى بتقاليد المودرنية لافساح الطريق لتاريخية جديدة (٢٠١) » • هذه العبارة ربما تتعارض مع اتجاه ما بعد الحداثة لنقد جوانب بعينها فى تيار الحداثة مع رفض « تقاليد المودرنية » فى حد ذاتها ، ولكن هابرماس يقول فى مقاله (١٩٨١) عن العمارة الحديثة وما بعد الحديثة ان عمارة ما بعد الحداثة لا تستجيب استجابة كافية لمشكلات المودرنة ومشروعها (الذى يصفه هنا بالتحكم فى « الضروريات التى لا اسم لها » فى العالم والتى تهدد بغزو حياة البشر فى هذا العالم (٢٠٢)) • ويرى هابرماس أن تيار ما بعد الحداثة يركز على « المشكلات المستعصية التى تجنبتها عمارة الحداثة » مثل « تعرض الحياة البشرية للغزو من قبل حتميات النظم الاقتصادية والادارية التى استقلت بذاتها » ولكن المشكلة من وجهة نظر هابرماس تظل متمثلة فى عدم طرح اجابة حقيقية لهذه المشكلات ، حتى عندما يدفع بضرورة الاتفاق بين المصمم المعمارى والمستفيد من استخدام التصميم (٢٠٣) •

وسوف نعود لاحقا الى هذه النقطة • أما الآن فسنستعرض الصلة بين نقد هابرماس لما بعد الحداثة ونظريته عن الفعل التواصلى (٢٠٤) •

ويلاحظ أن هابرماس يستلهم تحليل فيبر Weber لتطور «العقلانية الهادفة» وتضاؤل « عقلانية القيمة » في ظل التحديث ، وهو التحليل الذى ارتبط عند فلاسفة مدرسة فرانكفورت من هوركهايمر Horkheimer الى ماركيوز Marcuse بنظرية لوكاس Lukacs عن التشييء reification • تناول هابرماس هذه المفاهيم للحديث عن تحول العقل الى أداة في اطار عملية التحديث التى نشأت عن الرأسمالية الصناعية ، ورفض رأى أدورنو وهوركهايمر في التأكيد على ضرورة عقلانية القيمة الفردية وقدرتها على مقاومة الآثار المادية لتحول العقل الى مجرد أداة (٢٠٥) •

يرى هابرماس أن الصيغ الفردية لعقلانية القيم لا حيلة لها اذا لم ترتبط بمفهوم الفعل التواصلى بين الأفراد حتى يمكن مقاومة القيم التى فرضها العقل بعد تحوله الى مجرد أداة ، وذلك بفضل مجموعة من القيم الموضوعية والمتعارف عليها • وقد كتب توماس مكارثى Thomas McCarthy مقدمة لكتاب لهابرماس بعنوان The Philosophical Discource of Modernity (١٩٨٥) جاء فيها : « ان مفتاح موقف هابرماس هو رفض « نسق الوعى » المرتبط « بفلسفة الشخص » مفضلا عليه نسق التفاعل المستمر بين الأفراد من خلال « الفعل التواصلى » (٢٠٦) •

وفى هذا الكتاب أيضا يتناول هابرماس مشكلات الاحالة الى الذات Self-referentiality التى ظهرت فى نظريات التفكيك بدءا من نيتشه Nietzsche وحتى ديريدا Derrida وفوكو Foucault الذين حاولوا القضاء على مكانة القيم المفروضة من منطلق يتجاوز نطاق القيم ذاتها — مما يجعل الدفاع عن هذا الموقف محفوفا بالأحكام القيمية (٢٠٧) — الا أنه يمكن القول بأن ثمة مشكلة فى اعتقاد هابرماس بضرورة الاجماع على القيم المطلوب ارساؤها من خلال الفعل التواصلى بين الافراد ، واعتقاده بأن تيار ما بعد الحداثة برمته يقف موقفا معاديا من الحداثة ، تلك المشكلة هى أن هذا الاعتقاد يبدو وكأنه نشأ دون الاعتماد على تلك الأفعال التواصلية التى يتحدث عنها هابرماس • فمن الاعتراضات الموجهة نحو هجوم هابرماس على ما بعد الحداثة مساواته بين نقد ما بعد الحداثة للحداثة من ناحية ورفض مشروع المودرنية من ناحية أخرى ، بالاضافة الى مساواته بين كافة تيارات ما بعد الحداثة من ناحية ورفض الحداثة وانتقادها (٢٠٨) •

وسنرى فى الفصل التالى أن رؤية جنكس لعمارة ما بعد الحداثة على أنها قرن لطراز الحداثة بطرز أخرى لا تقف عند استخدام عدة طرز حديثة فى بناية ما بل يحاول جنكس بهذه الرؤية تقديم حلول لبعض المشاكل الناجمة عن التحديث فى اطار المودرنية مع التزامه فى الوقت نفسه بمشروع المودرنية أما هابرماس فيذهب الى عكس ذلك فيما كتبه عامى ١٩٨٠

و ١٩٨١ من أن عمارة ما بعد الحداثة نقيض للحديث والحداثى حتى فى نقدها لقوى التحديث التى يفترض أن مشروع المودرنيـة ذاتهـا يمثـل نقدا لها (٢٠٩) • ففى ١٩٨١ مثلا كتب هابرماس عن الصلة التى تربط بين « المحافظين الجدد » الذين يسعون لاحياء تقاليد قديمة « للقضاء على ثقافة ترفض توجهاتهم » و « الراديكاليين الذين ينتقدون التطـور » والذين « يعدون العمارة الحديثة رمزا للتدمير الذى نجم عن التحديث » ، فكلتا الجماعتين تريد الانسلاخ عن الحديث (٢١٠) ولذلك فان « من يحاول المضى قدما فى مشروع الحديث الناقص سيواجه خصوما عديدين لا يجمعهم سوى التصميم على مفارقة الحديث » (٢١١) •

ومن اشكاليات هجوم هابرماس على عمارة ما بعد الحداثة أنه يرى دونما مبرر أن جميع دعاة ما بعد الحداثة يقفون موقف العداء من الحداثة وما أسماه بمشروع المودرنية ، كما أن عبارة « مشروع المودرنية » ذاتها تثير مشكلة لأنها تشير الى « مشروع بعد حداثى » فى ثوب حداثى من حيث ان هذا المشروع يهتم بنقد وتغيير العناصر السلبية فى المجتمع التى ترتبط عند فيبر وغيره من السابقين على هابرماس بعناصر التحديث فى اطار المودرنية ، وهى ذاتها العناصر التى اهتم معماريو ما بعد الحداثة باصلاحها من خلال توجيه النقد المباشر لتلك القوى ونقد مبادىء الجماليات الوظيفية فى العمارة الحديثة •

ولكن هابرماس يعد عمارة ما بعد الحداثة نقيضا لمشروع المودرنية عندما تنتقد الحداثة ، ويعدها نقيضـا للحداثة عندما تنتقد مشروع المودرنية • فقد كتب فى عام ١٩٨١ مثلا أن تجارب المعماريين أمثال لوسيان كرول Lucien Kroll لوضع صيغة معمارية تعتمد على الجماعة ـ حيث يجرى فى اطارها التشاور بين المصمم المعمارى والمنفذ ومستخدم البناء فى النهاية حتى يصلوا الى اتفاق ـ هذه التجارب تمثل تطورا ملحوظا (٢١٢) ، ولكن هابرماس يرى أن هذه التجارب ذاتها قد تأخذ شكلا معاديا للحداثة (٢١٣) فى اتجاهها لتحرير السكان من الاختلافات والمشاكل الناجمة عن الصراع بين قوى التحديث فى الحياة العادية أو فى عالم النظم • وربما يكون المعنى الذى يقصده هابرماس غير واضح هنا ولكن يبدو أنه يقول ان معاداة معماريى ما بعد الحداثة لقوى التحديث التى تهيمن على عالم النظم هى بالضرورة معاداة للحداثة النابعة من تلك المودرنية (٢١٤) ، وعلى غرار ذلك يرى هابرماس فى مواضع أخرى أن أى نقد يوجهه معماريو ما بعد الحداثة الى الحداثة يمكن اعتباره رفضا لمشروع المودرنية •

وقد ترتب على وصف هابرماس للشكل الجماعى للمعمار عند كرول بانه نقيض للحداثة رأيه القـائل ان محاولات معماريى ما بعد الحـداثة

لمعالجة الانفصال بين أفراد العنصر البشرى فى المودرنية وتقسيماتها ربما تقودهم الى الاعجاب بالابتذال والابتعاد عن التركيب المعقد (يستخدم هابرماس لغة متأنقة فى محاولة تقديم تقييم سلبى لهذا اللون من العمارة : أعترف بأن الحنين الى أشكال الحياة المتشابهة كثيرا ما يجعل هذه الاتجاهات تبدو وكأنها تيار مضاد للحداثة ، فترتبط بمذهب « الدارج» des Bodenstaendigen والاعجاب المبتذل) · وهكذا فان عمارة التوافق من وجهة نظر هابرماس لا تؤدى الى الاجماع والاتفاق بل الى شكل معمارى لا تسمية له يسيطر عليه الابتذال والشعبية على النقيض من الحداثة المزدهرة · (ومن الصعب أن نحدد مدى تأثر هذا الرأى بالرؤى المغلوطة لجيمسون وغيره عن عمارة ما بعد الحداثة من حيث انها كما زعموا تسعى لازالة الحد الفاصل بين الطراز انرفيع والطراز الشعبى لتحويل الأول الى الثانى ، ولكن نستطيع أن نلمس على الأقل صدى لهذه الفكرة هنا) · ثم يضيف هابرماس فى حديثه عن عمارة الاجماع أنها « عندما تشير الى شكل شعبى Volksgeist غير عمارة الصروح الهائلة كعمارة هتلر » فانها فى الحقيقة « لا تزال تمدح لونا معماريا مجهول الهوية » ، ويبدو هنا أن هابرماس يردد مقارنات سبق أن عقدها أدورنو وهوركهايمر بين الثقافة الشعبية وثقافة الفاشية (كما نلمس ايحاءات مماثلة لذلك فى استعمال هابرماس للفظ الدارج bodenstaendig)على الرغم من أن هذه المقارنات تستند الى فرضيات تختلف عن فرضيات هابرماس ، ومنها أن مجال القيمة الجمالية المستقل (لا الشعبى) ضرورى لمواجهة مشكلات المودرنية (٢١٥) (وهو ما يعترض عليه هابرماس ومعماريو ما بعد الحداثة لاهتمامهم بزيادة القدرة التواصلية لأبنيتهم) ·

من هذا المنطلق يصف هابرماس أعمال لوسيان كرول بأنها تسير فى طريق ما بعد الحداثة نحو شكل شعبى معمارى لا هوية له مناهض للحداثة، أما لوسيان كرول نفسه فقد كتب فى The Architecture of Complexity يصف الهدف من مشروعاته التى تعتمد على عملية تصميم جماعى مشترك متسم عن عمد بين العملاء والسكان الذين سيقطنون البناية فى المستقبل والمعماريين الذين يعرفهم كرول ، ويقول ان الهدف من اشراك مختلف الأشخاص هو « تفادى أى نتاج غير مقبول يمكن التنبؤ به ، والتوصل الى الحد الأقصى من التنويع والتركيب بما يعكس مختلف الاختيارات الفردية داخل المجتمع الصغير الذى تخدمه تلك المبانى » ويرى كرول أن العمارة الحديثة ــ لا الطراز المعمارى الذى يدعو هو اليه ــ لا هوية لها لخضوعها لمبدأ التشييد على نطاق ضخم مما يؤدى الى تلاشى فنون الحرفيين والصناع (٢١٧) ·

وفى ضوء نقد هابرماس لكل تيارات ما بعد الحداثة بوصفها رفضا للحداثة يوجه كرول نفسه النقد الى المنتمين لتلك التيارات الذين يحاولون النأى عن كل ما هو حداثى (٢١٨) ، ولكن من الغريب أن تشارلز جنكس فى كتابه The Language of Post-Modern Architecture (١٩٧٧) يمتدح هابرماس وأتباعه لقيامهم بالاشتراك فى التصميم لا بمشاورة طرف واحد فقط وانما باشراك أولئك الذين يعد التصميم من أجلهم وذلك أثناء اعداد رسومات مبانى كلية الطب بجامعة لوفان Louvain (٢١٩) ، واعتبر جنكس أن هذا توجيه لما بعد الحداثة الى الطريق السليم على أساس فكرة التصميم المعمارى القائم على اجماع الآراء (٢٢٠) •

ويرى جنكس أن مبانى مشروع جامعة لوفان الذى نفذه كرول لا تفتقر الى الهويه وانما تعكس « تركيبا يجمع بين الثراء والمعنى والتعددية الرقيقة تستغرق سنوات كى تتحقق ، كنتيجة لتعديلات طفيفة يدخلها السكان أو مستخدمو البناء على مر الوقت ، وتوحى بانتهاء عهد الأغلبية الصامتة » أو « المعيارية » (٢٢١) • ويرى جنكس أن « كرول قد استبعد طراز المعمار المجرد من الحس الشخصى والمعهود فى حياتنا اليوميــة ، وذلك باتباعه أسلوبا واحدا فى التفاعل فى مرحلة التصميم » • ولعل المرء هنا « يحبذ شيئا من الطراز الدولى » • ويضيف جنكس قائلا :

> **ان ما بعد الحداثة تتقبل الحداثة لا من أجــل تشييد المصانع والمستشفيات فحسب بل من أجل التوازن السيميوطيقى نظرا لموقعها فى اطار نسق المعانى • فاذا أغرق النسق فى الغريب والخاص فان الحداثة توازن ذلك الاغراق بدعوتها الى العودة للكلاسيكية الجديدة ، أو حتى لأسلوب فاشى ، ليس بهدف تقديم تفسيرات عقلانية كما يقول أنصار ما بعد الحداثة ، بل من أجل الدلالة والثراء • ان المعنى ينشأ من الأضداد داخل نسق منتظم ، أى من جدل فى المكان أو عبر الزمان (٢٢٢) •**

وكما فى مواضع أخرى يبدو أن جنكس هنا ينظر الى ما بعد الحداثة على أنها قرن للحداثة بطرز وأنساق أخرى • ولكن هابرماس لا يتخلى عن رأيه فى أن كل تيارات ما بعد الحداثة تقف موقف العداء من الحداثى والحديث ، ولذلك يعتقد أن كل البدائل المطروحة فى هذه التيارات تناهض تيار الحداثة (٢٢٣) • ففى المقال الذى كتبه عام ١٩٨٢ عن النقد الثقافى للمحــافظين الجــدد فى الولايات المتحــدة الأمريكية وفى جمهورية ألمانيا الاتحادية Die Kulturkritik der Neokonservativen in den USA und in der Bundesrepublic والتى نشرت فى Die Neue Unuebersichtlichkeit

بالاضافة الى مقال كتبه عام ١٩٨١ عن العمارة الحديثة وبعد الحديثة يقول هابرماس ان أطروحة ما بعد الحداثة قد تكون محقة فى ابرازها للمشاكل الناجمه عن نزايد تحديث الثقافة فى اطار الحداثة ذاتها ، ولكن هذه الأطروحة لا تقدم بديلا مقبولا للحداثة من وجهة نظر هابرماس بحيث يمكن « ملء الفراغ السلبى الذى تتصوره ما بعد الحداثة بمحتوى ايجابى » ٠

يعبر مصطلح ما بعد الحديث عن جدل انتقل الى مجال العمارة فى السنوات الأخيرة (٢٢٤) ٠ ولم يكن ذلك بمحض الصدفة ، فالعمارة الحديثة بالذات بايديولوجيتها الوظيفية كانت موضع حماية مفرطة من الظروف الاقتصادية التى تحتمت فى فترة اعادة البناء بعد الحرب العالمية الثانية عندما بدأ الطراز الدولى فى الانتشار لأول مرة واكتساب القدرة على التأثير ٠ منذ ذلك الحين وحتى الان والعمارة قد نكبت بكارثتين هما النزوع نحو الأداء الوظيفى البحت ، والوقوع فريسة للارهاق والترهل ولذلك لم تأت العمارة ببديل ، فلا هى عادت للأنماط التاريخية الرتيبة ، ولا نهلت من الحداثة التى يبدو أن نجمها قد افل (٢٢٥) ٠ ولا نكاد نسمع اليوم شيئا عن فن ما بعد الريادة الذى تخلى عن أحلام السيريالية فى ربط الفن بالحياة ٠ وبصفة عامة لا يجد المرء انتاجا يمكن أن يضفى معنى ايجابيا على مصطلح ما بعد الحداثة ــ الذى لا يزال محفوفا بمعان سلبية (٢٢٦) ٠

من الواضح أنه لا فائدة من محاولة اقناع هابرماس بأية جوانب مشرقة فى تيار ما بعد الحداثة حيث انه يرى أن الهدف الرئيسى للتيار هو نفى أو رفض مشروع المودرنية ٠ وجدير بالذكر أن هابرماس يشير الى مقال جنكس Late-Modern Architecture ومقال The Language of Post-Modern Architecture فى مقاله الذى كتبه عام ١٩٨١ عن العمارة الحديثة وما بعد الحديثة (دون تحديد صفحات) ، ولكنه لا يذكر على التحديد رأى جنكس فى أن عمارة ما بعد الحداثة تقرن الحداثة بغيرها ، بدلا من أن تناصبها العداء ، أو تصنع أطروحات محددة لنقضها ٠ ولكن هابرماس لا يتنكب عن نظرته الى ما بعد الحداثة بوصفها نوعا من التفكيك لما هو حديث على غرار آراء ليوتار ٠

يتناول هابرماس هذه النقطة ايضا فى The Philosophical Discourse of Modernity (١٩٨٥) ، فيشير الى ما بعد المودرنية كمفهوم مرتبط بأعمال ليوتار (٢٢٧) ويقسمها الى قسمين : أولهما الابتعاد عن المودرنية كما فعل « المحافظون الجدد » وهو أمر « لا يقصد به الديناميكية الجامحة للتحديث فى المجتمع بل نزوع المودرنية نحو فهم الذات الثقافية » ،

وثانيهما التنوع الفوضوى الذى يعلن نهاية التنوير و « تيار العقل الذى تتئد عليه المودرنية الأوروبية » ، وبنفس القدر يعلن انتهاء المجتمع والثقافة الحديثة (٢٢٨) ٠

وحتى انتهاء هابرماس من كتابه لم يتضح ما اذا كان سيراجع نظرته السلبية ازاء ما بعد الحداثة أم لا ٠ ومن الغريب كما أشرنا أن نقد هابرماس لما بعد الحداثة فى ذلك الوقت يتفق مع اتجاه تفكيكى من اتجاهات ما بعد الحداثة ، وهو الذى طرحه ليوتار ، رغم أننا يمكن أن نقول ان هابرماس يشترك مع ليوتار فى آرائه السلبية بشأن عمارة ما بعد الحداثة (٢٢٩) ٠ اضافة الى ذلك فان قبول هابرماس لشكل تفكيكى ضد حداثى من أشكال ما بعد الحداثة كنموذج لما بعد الحداثة عموما يعنى أنه لا يعطى أى دور ايجابى لما بعد الحداثة فى اطار مشروعه عن المودرنية كما أن غموض كتابته عن احتمالات الشكل المكتمل للمشروع يجعل من العسير تصور العلاقة بين العمارة والمشروع المكتمل فى المستقبل (٢٣٠) ٠

ولابد أن نشير دائما لاستمرار موقف هابرماس المتشكك فى ما بعد الحداثة حتى منتصف الثمانينات اذا قرأنا ما كتبه ايهاب حسن مؤخرا من أن هابرماس قد راجع موقفه بالنسبة لقضية ما بعد الحديث وذلك فى الحوار الذى أجرته معه دورية The New Left Review (مايو – يونيو ١٩٨٥) تحت عنوان A Philosophico-Political Profile وأنه الآن يرى « أوجه تماثل بين الجدليات السلبية لأدورنو ، والآراء الأثرية لفوكو ، والتفكيك عند ديريدا » (٢٣١) ٠ ويفسر ايهاب حسن عبارة هابرماس « ليس ثمة مشاكل فى تعدد المصالح » فيقول ان هابرماس يشير فيها الى « المثل التى تعدنا بها ما بعد الحداثة ، أى مجتمع لا رأسمالى ولا شيوعى ، ولا يعلم الا الله متى وأين يتحقق ذلك » ، ويبدو أن ايهاب حسن يسقط على هذا التفسير مفهومه الخاص عن ما بعد الحداثة كمصالح متعددة وفى الوقت نفسه رؤية مثالية وتعادلية للمستقبل ٠

وتجدر الاشارة الى أن الفقرات التى يناقشها ايهاب حسن من كتابات هابرماس لا تصف موقف هابرماس نفسه بأنه ينتمى لتيار ما بعد الحداثة (لأنه دائما يشير الى ضرورة استكمال مشروع المودرنية أولا) ، وفى هذه الفقرات يتناول هابرماس « ما بعد البنيوية » لا « ما بعد الحداثة » عندما يتحدث عن أدورنو وديريدا وفوكو (٢٣٢) ٠ وقد يفهم ايهاب حسن ما بعد البنيوية على أنها ما بعد الحداثة ، وقد يبدو أحيانا أن هابرماس يطبق بعض مفاهيم هذه على تلك الا أن هابرماس يفصل بين أدورنو من ناحية وديريدا وفوكو من ناحية أخرى فى الحوار لأن التزام أدورنو بمشروع

المودرنية يوحى بأنه لم يكن بعد مستعدا للاتفاق مع اتجاه ما بعد الحداثه فى مذهب ما بعد البنيوية (٥٣٣) ٠

وقد سئل هابرماس عن اعتقاده فى « الانتقال من شطحات الفن الحديث فى أوجه الى المزج بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية كلون من ألوان ما بعد الحداثة » وهل يعبر هذا المزج عن « ظهور فن ما بعد الريادية » (وكان المحاوران هما بيرى أندرسون Perry Anderson وبيتر ديوز Peter Dews) حيث كان هابرماس قد أشار الى ذلك فى The Theory of Communicative Action وعندئذ فقط شرع هابرماس فى مناقشة تفصيلية لموضوع ما بعد الحداثة مع محاوريه ٠

بدأ هابرماس رده بالاشارة الى رأى بيتر برجر Peter Buerger عن فن ما بعد الريادية ، وهو أنه « بعد فشل الثورة السيريالية فى الفن أصبح الوضع المعاصر عموما يتسم بالجمع بين أساليب شتى تستلهم اللغة الشكلية من الرواد ، أو تستلهم تراث الأساليب الواقعية والسياسية ــ الجدلية والآداب المختلفة » (٢٣٥) ٠ ويضيف هابرماس « ان الحياة المعاصرة ليست بعد حداثية بمعنى انتهاء أو افلاس الحداثة فى الفن والعمارة » ٠ ويبدو مرة أخرى أن هابرماس يعلن على مضض انتهاء الحداثة على يد ما بعد الحداثة التى لا يراها سوى مجموعة من الأفعال التفكيكية ٠

أما عن مزج الثقافة الرفيعة بالشعبية فى فن ما بعد الريادية ، فلا يرى هابرماس أن ثمة مشكلة فى التوصل الى مزج سليم بينهما بأسلوب حديث وليس بعد حديث رغم النتائج الفاشلة فى الماضى ٠ ومن الواضح أن تساؤل المحاورين يستند الى تعريف ما بعد الحداثة على أنها محاولة لازالة الحدود الفاصلة بين الفن الرفيع والفن الشعبى وهو التعريف الذى سبق أن قدمه جيمسون فى مقال نشر فى New Left Review (١٩٨٤) ، ومن الواضح أيضا أن رد هابرماس يشمل كافة تيارات ما بعد الحداثة ٠ ومن ثم نرى أن هابرماس يظل مصرا على ضرورة استكمال مشروع المودرنية لحسابها الخاص على حين أن ليوتار يؤيد الجوانب النقدية والتجريبية عند الرواد الحداثيين باسم « مشروع ما بعد الحداثة » ٠

الخلاصة :

تناول هذا الفصل بعض النظريات المهمة التفكيكية عن ما بعد الحداثة (حسن وليوتار) ، والنقد التفكيكى لما بعد الحداثة (جيمسون) ، ونقد ما بعد الحداثة بوصفها « تفكيكا لمشروع المودرنية » (هابرماس) ٠ وثمة تنويعات على هذه النظريات مثل آراء هال فوستر ، وعدة نظريات

أدبية (٢٣٦) ، ومجموعة من اتجاهات الأنثروبولوجيا بعد الحداثية والتى استمدت منها الأسطر التى تستهل هذا الفصل (٢٣٧) (هذا بخلاف ألوان الفنون والعمارة التفكيكية التى سنتناولها مرة أخرى فى الفصل التالى) ٠

قلنا ان فوستر أصدر كتابا عن ثقافة ما بعد الحديث تضمن محاضرة Adorno Prize لهابرماس (١٩٨٠) ، ومحاضرة جيمسون عن « ما بعد الحداثة ومجتمع الاستهلاك » (١٩٨٢) وغير ذلك (٢٣٨) ، وقد استعرض فوستر بعض آراء الكاتبين فى تحليل عن الفنون والعمارة بعد الحداثية فى مقال بعنوان (Post) Modern Polemics (٢٣٩) ، حيث يستعير مفاهيم ومصطلحات منهما لوصف عمارة ما بعد الحداثة على أنها شكل من أشكال «ما بعد الحداثة المحافظة الجديدة» (٢٤٠) يتسم بالرجوع الى الزينة والمعارضة والابتذال (٢٤١) ، كما يستعرض فوستر أوجه التشابه والاختلاف بين الأصول النظرية لهذا التشكل والاتجاه بعد البنيوى فى مذهب ما بعد الحداثة والذى أسميناه المنحى التفكيكى فى مذهب ما بعد الحداثة ٠

فى هذا المقال يذهب فوستر الى أن الاتجاه بعد البنيوى فى مذهب ما بعد الحداثة (مثله مثل كثير من تيارات التفكيك فى مذهب ما بعد الحداثة التى ناقشناها فى هذا الفصل) يعنى موت الشخص ، والشخص المقصود هنا هو « المبدع الأصلى » للعمل الفنى المنفرد « ومحور التمثيل والتاريخ » ٠ ويحاول فوستر اثبات أن ما بعد الحداثة المحافظة الجديدة أقرب ما نكون الى اتجاه ما بعد البنيوية فى مذهب ما بعد الحداثة ، وباستخدام شكل لا نقدى ولا معيارى من المعارضة التى تؤدى الى موت الشخص مبدع الفن وموضوعه ، ولكنه مع ذلك لا يعبأ بتطور تحليله للمعارضة بوصفها لا معيارية ولا نقدية ونسبية ومرتبطة بفكرة موت الشخص من ثنايا الاتجاه بعد البنيوى فى مذهب ما بعد الحداثة ، أو من ثنايا تحليل جيمسون بعد البنيوى لما بعد الحداثة واللذين يعدان المعارضة أيضا لا معيارية ومرتبطة بمفهوم موت الشخص (٢٤٢) ٠

ولكن المعارضة فى حد ذاتها ليست بالضرورة خصيصة من خصائص ما بعد الحداثة ، على العكس مما ذهب اليه جيمسون فى مقالته عامى ١٩٨٣ و ١٩٨٤ ، ومن ثم لا يجب استخدامها وكأنها أمر مقصور على ما بعد الحداثة ، ولا ينبغى اغفال استخدام مصطلح المعارضة فى سنوات سابقة لوصف أعمال حديثة تمتد منذ عصر النهضة على الأقل وحتى أشكال الحداثة فى القرن العشرين ، فان أغفلنا تلك الحقائق فاننا نغفل أيضا حقيقة أخرى وهى أن هذا المصطلح ربما يستخدم لاسقاط سمات الحداثة أو الحداثة المتأخرة على ما بعد الحداثة ، ولذلك فلابد من التمييز بوضوح

بين استخدامات المعارضة وغيرها فى سياق الحداثة أو ما بعد الحداثة قبل أن نصفها بأى من هاتين الصفتين (٢٤٣) ٠

وقد اختار فوستر الفنان جوليان شنابل Julian Schnabel كنموذج لما بعد حداثة المحافظين الجدد (٢٤٤) ، وكما سنرى فى الفصل الرابع فان ثمة آخرين يعدون هذا المصور من المنتمين الى مذهب التفكيك ٠ ويمكن القول بأن فوستر منله مثل جيمسون فى اسقاط خصائص ما بعد الحداثة التفكيكية على ما بعد الحداثة المعمارية بمجرد تطبيق مبادىء وأمثلة الأولى على الثانية بدلا من التحليل المدعم بالأدلة والبراهين العملية (٢٤٥) ٠

وقد أشرنا فى بداية الخلاصة الى محاولات عدة لاستخدام مفهوم ما بعد الحداثة على نحو تفكيكى ٠ وقد تستمر هذه المحاولات فى المستقبل فى مجالات تختلف عن تلك التى طبق فيها هذا المفهوم والتى يعرض لها هذا الكتاب ٠ فعلى سبيل المثال يشير ستيفن سانجرن P. Steven Sangren الى استخدام مصطلح ما بعد الحداثة فى مقالات تتناول تفسير الكتابات الاثنوجرافية فى Writing Culture (٢٤٦) ، وذلك فى مقال سانجرن (١٩٨٨) المعنون (٢٤٧) :
Rhetoric and the Authority of Ethnography : « Post modernism » and the Social Reproduction of Texts.

لم يفت علماء الأنثروبولوجيا والمتخصصين فيما يعرف حاليا بالدراسات الثقافية ظاهرة انتشار الكتب والمقالات مؤخرا التى تحلل الصور البيانية فى الكتابة الاثنوجرافية ٠ وهذا الانتشار لمستويات «ما بعد الانثربولوجيا» لا شك وانه جزء من موضة تفكيكية أو بعد حداثية فى النقد الأدبى مستوحاة من الفلسفة الأوروبية (وخاصة الفرنسية) (٢٤٨) ٠

ويبدو هنا أن سانجرن يوازى ما بين التفكيك وما بعد الحداثة ، وهو يشير فى هذه الفقرة الى استخدام لفظ ما بعد الحديث Post-modern عند م ج ٠ فيشر Michael M. J. Fischer فى مقاله المعنون Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory الذى ظهر فى Writing Culture (٢٤٩) ، ويقول سانجرن ان فيشر « يجعل من ما بعد الحداثة مرادفا للتشكك فيما يتعلق بحيثيات السلطة » (٢٥٠) ٠

فى ضوء ما تقدم عن تعريفات ما بعد الحداثة فيما كتب مؤخرا عن هذا الموضوع نشير أيضا الى تعليق لجوران اجمار Georan Aijmer (٢٥١) على مقال سانجرن الذى يتفق مع سانجرن فى نقد الأنثربولوجيا التفكيكية والتى يسميها سانجرن أنثربولوجيا بعد حداثية ، حيث يصف اجمار ما بعد الحداثة على أنها تلفيق وزينة استخدمها بعض المنتمين لتيار ما بعد

الحداثة التفكيكية لادانة التيارات المنافسة من ما بعد الحداثة عند جنكس وآخرين • وقد يكون اجمار محقا بشأن التلفيق والزينة خاصة اذا فهمنا الزينة بالمعنى الاستعارى أكثر من معناها الذى ينطبق على عمارة ما بعد الحداثة ، الا أن هذا يطرح فهما يختلف عن فهم سانجرن لما بعد الحداثة ، مما يخلق مجموعة جديدة من المعانى تستدعى الدراسة فى المستقبل •

ويقول فيشر ردا على سانجرن (٢٥٢) (ويشترك معه فى الرد اثنان من الكتاب الذين أسهموا بمقالات لهم فى الكتاب نفسه وهما جورج ماركوس George E. Marcus وستيفن تايلر Stephen A. Tyler) ان موقفه وموقف ماركوس وتايلر قد يكون موقفا فى اطار ما بعد البنيوية (٢٥٣) ، ولكن استخدامهم لمصطلح ما بعد الحداثة للاشارة الى الأنثربولوجيا كان يقصد به «مجموعة أكبر من المواقف والمشاكل وأن المصطلح على أية حال يستخدمه الكثيرون استخداما ينطوى على المفارقة أو التردد الحذر فى موضوعات معينة، أو لاستكشاف حدود أطروحة بعينها » (٢٥٤) • هذا الاستكشاف وان كان استراتيجية بديلة لا يحمل معنى التفكيك الذى ينسبه سانجرن الى مصطلح ما بعد الحديث عند فيشر وصاحبيه فى قوله « التشكك بشأن مبررات السلطة » وبالاضافة الى ذلك يختتم الثلاثة بقولهم ان : « ما بعد الحداثة ليست بأيدلوجية تبنى نظاما ، وانما هى تحلل السلطة تحللا انهياريا ، تفكيكيا ، تهكميا » (٢٥٥) • وهذه العبارة فيما يبدو متأثرة بمذهب التفكيك •

ونظرا لجدة الأنثربولوجيا بعد الحديثة المذكورة عاليه ، مثل غيرها من أشكال تيارات ما بعد الحداثة التفكيكية منها أو بعد البنيوية ، يمكن اعتبار أن هذه الأنثربولوجيا تنتمى للحداثة المتأخرة ــ لا الى ما بعد الحداثة على أساس أنها تتضمن كثيرا من فئات ما بعد البنيوية • وعلى الرغم من أن بول رابينو Paul Rabinow يستهل رده على سانجرن بقوله « لا شك أن التفكيك وما بعد الحداثة ليسا شيئا واحدا » ، فاننا نجد أن البعض يعتبرونهما شيئا واحدا ، بل أحيانا ما نحتاج لتوضيح أن ما بعد الحداثة التفكيكية ليست هى الشكل الوحيد الموجود من ما بعد الحداثة ، بل وليست هى التعريف المتفق عليه لها (٢٥٦) •

ملحق :

من أهم التطورات التى صاحبت النظريات التفكيكية عن ما بعد الحداثة التي استعرضها هذا الجزء من الكتاب نظرية مارشال برمان Marshall Berman عن المودرنية فى كتابه All that is Solid Melts into Air

حيث ينسب للحديث وللمودرنية تلك السمات التي نسبها أصحاب تيار ما بعد الحداثة التفكيكية الى ما بعد الحداثة (٢٥٧) ·

تناولنا فيما سبق بالتحليل المفهوم التفكيكي لما بعد الحديث بوصفه تحللا للحديث بالنظر الى ظهور مفهوم الحديث والأعمال المتصفة به ، ولذلك ينبغي أيضا أن نتناول وصف برمان للمودرنية فى قوله « كل ما هو صلب لابد وأن يذوب ويتبخر فى الهواء » بحيث نستجلى البنيات والهياكل التى يوحى بها هذا الوصف الذى يجعل من المودرنية عملية تفكيك للصلب الراسخ ·

يقول برمان ان عبارة « كل شيء صلب يذوب ويتبخر فى الهواء » « all that is solid melts into air » تمثل نظرة ماركس Marx وهذا اختزال للنظرة الماركسية فالعبارة وردت فى Communist Manifesto (١٨٤٨) لانجلز Engels وماركس فى سياق نقدهما للبرجوازية لدأبها على افساد علاقات الانتاج وقلبها رأسا على عقب (٢٥٨) ، فكان ماركس يتطلع الى البروليتاريا الحديثة لرد هذه الأوضاع المقلوبة الى نصابها بصفة نهائية وفعالة ، وفى الوقت نفسه تقبل بعض جوانب ما يسمى الآن بالتحديث مثل ضرورة التقدم التكنولوجى ، وهذا الموقف الماركسى يمثل جانبا مهما فى مفهوم المودرنية الذى يبدو أن برمان يتفاداه فيما كتبه عام ١٩٨٢ (٢٥٩) ·

وفى المانيفستو نجد عرضا لآراء ماركس وانجلز بشأن النقاط المذكورة عاليه ومثال ذلك : « من بين الطبقات التى تقف وجها لوجه أمام البرجوازية اليوم نجد أن البروليتاريا وحدها هى الطبقة الثورية فعلا · أما ماعداها من الطبقات فتتداعى حتى تتلاشى أمام الصناعة الحديثة · ان طبقة البروليتاريا هى النتاج الجوهرى والخاص لتلك الصناعة (٢٦٠) » · كما يشير المانيفستو الى وحدة البروليتاريا والصناعة الحديثة حيث انه « بفضل السكك الحديدية » تمكنت البروليتاريا الحديثة فى أعوام قلائل من تحقيق أشياء كانت لتستغرق قرونا على أيدى أهالى مدن العصور الوسطى (٢٦١) ·

وفى مقال The Experience of Modernity يوضح برمان خلاصة ما طرحه فى All That is Solid Melts into Air بأن المودرنية تتسم « بذوبان الصلادة » ولكن هذا الطرح ينطوى ضمنا على امكانية اقتران هذا الذوبان ببناء عدة مؤسسات « صلبة » أو « ضعيفة » والمحافظة عليها · فيقول برمان :

الحياة الحديثة حياة فيها المفارقة والتناقض ، وتطغى عليها مؤسسات شديدة البيروقراطية لها سلطة التحكم ، وغالبا ما تدمر المجتمعات والقيم وحياة الأفراد · وفى الوقت نفسه تحتم علينا الحياة الحديثة ألا نقف

مكتوفى الأيدى فى مواجهة تلك القوى ، بل يجب علينا أن نناضل لتغيير العالم واخضاعه (٢٦٢) .

ويستمر برمان فى الكتابة على نحو يتناسب مع رأيه التفكيكى عن المودرنية فيرى أن المودرنية تنطوى على التحلل والقوة : « أن يكون المرء ثوريا ومحافظا فذلك هو الحديث » .

وربما يوحى ذلك بأن « التحديث أمر حديث » و « ضد الحديث » فى آن واحد ، ولكن برمان (مثل هابرماس وان اختلفت أسبابهما) لا يرفض المودرنية أو الحداثة من أى منطلق بعد حديث (٢٦٣) . وجدير بالذكر أن بعض المنتمين لتيار ما بعد الحداثة الذين يقفون من المودرنية موقفا مشابها لبرمان يدعون لرفض المودرنية ولكن برمان نفسه لا يتمرد على الحديث ، بل يرى فيه نقدا كافيا لمشاكل الحداثة .

بالاضافة الى ذلك نجد أن برمان يتعسف الى حد ما فى استخدام مصطلحى الحديث وما بعد الحديث فى بعض كتاباته التى تنتقد ضيق الأفق وعدم الابتكار فى الطراز الدولى المعمارى الحديث ، وهذا يشبه نقد تشارلز جنكس ، ولكن الفرق بين الناقدين أن جنكس يرى فى عمارة ما بعد الحداثة مزجا بين طراز الحداثة وطرز أخرى بحيث يميز بينها وبين الطراز الدولى الحديث ، أما برمان فيرى هذا الطراز كنقيض لما يسميه «الحداثة التى تتقبل وتحتضن» ، وهى السمة التى يلمسها برمان فى أعمال روبرت فنتورى ذلك المعمارى الذى يعده جيمسون نموذجا أصيلا لفن ما بعد الحداثة ، بينما يعده جنكس رائدا فى مجال نظريات العمارة المعاصرة التى تعكس تيار ما بعد الحداثة وان كانت مبررات جنكس تختلف عن مبررات جيمسون (٢٦٤) .

يعتبر برمان أن المودرنية تشتمل على توترات وانتقادات تعد من وجهة نظر جنكس مزجا فى اطار تيارات ما بعد الحداثة وعلامات على حوار تلك التيارات مع تيار الحداثة ، كما يرى برمان أيضا فى الحداثة المفارقة الساخرة والتأرجح الذى يجده جنكس فى ما بعد الحداثة ، كما يرى فيها التوترات التى يجدها جنكس بارزة فى كل من تيار الحداثة وتيار ما بعد الحداثة ، ولذلك فان تنبؤات برمان بالنسبة لما يسميه بالحداثة لا يبدو فيها أى أمل لظهور اتجاهات جديدة متميزة :

ربما نكتشف أن الارتداد سبيل للتقدم ، أى أننا بتذكر تيارات الحداثة فى القرن التاسع عشر نستجمع البصيرة والشجاعة اللازمة لخلق تيارات الحداثة فى القرن الواحد والعشرين . وهذه الذكرى تساعدنا على

ربط الحداثة بجذورها لتزدهر وتتجدد وتواجه الأخطار والتحديات المقبلة • ان استجماع تيارات المودرنية الماضية لهو بمثابة نقد لتيارات المودرنية التى نجدها اليوم ، وايمان بتيارات المودرنية ـ وبرجالها ونسائها ـ التى تظهر لنا فى الغد وبعد غد (٢٦٥) •

ويشيد جنكس ب All That is Solid Melts into Air لبرمان فى مقال له بعنوان The Post-Avant-Garde(١٩٨٧) لأن برمان يرسم صورة لكارل ماركس بوصفه من المنتمين لتيار الحداثة (٢٦٦) ـ لا تيار ما بعد الحداثة • وكما سنرى فى الفصل التالى فان نظرية جنكس عن ما بعد الحداثة كبديل لنظريات ما بعد الحداثة التفكيكية التى ناقشها هذا الفصل تعتبر أن تيار ما بعد الحداثة فى الفن والعمارة فى العقود الاخيرة يقرن ما بين طراز الحداثة وغيره من الطرز ، كما يعتبر جنكس أن نظرية التفكيك الحديثة واتجاه ما بعد الحداثة التفكيكية هما شكلان من أشكال الحداثة المتأخرة •

نظـريات المـزاوجة

كتب تشارلز جنكس الناقد والمؤرخ المعمارى فى مقـدمة الطبعة الرابعة المنقحة من The Language of Post-Modern Architecture (١٩٧٧) يقول انه فى وقت كتابته لهذا الكتاب عامى ١٩٧٥ ـ ١٩٧٦ لم يكن لفظ ومفهـوم ما بعـد الحداثة شائعـا سـوى فى النقد الأدبى ، وأنه أدرك فيما بعـد أن معناه فى مجـال النقـد الأدبى هو « ما فوق الحديث » Ultra-Modern و « فلسـفة العدمية nihilism ومناهضـة التقاليـد » (١) • أما عن اسـتخدامه الخاص للمصطلح فيقـول جنكس : « رغـم علمى بما كتبـه ايهاب حسن وآخرون فقد كنت أقصـد بالمصطلح العكس مـن هذا كله ، نهـاية التطرف الريادى ، والرجوع جزئيا الى التقاليد وأهمية الاتصال بالجماهير » (٢) • ويضيف جنكس أنه يتصـور أن ما بعـد الحداثة تنطوى على قـرن نسق ما بغيره ، وأن هذا التصور نبع من «ضغوط متناقضة فى الحركة» ، حيث ان بعض المعماريين أرادوا التغلب على عقبة الحداثة أو العجز عن التواصل مع الآخرين الذين يستخدمون تصميماتهم ، فاضطروا الى الالتجاء الى لغة مفهومة بعض الشىء ، وهى الرمزية التقليدية أو المحلية • ولكنهم فى الوقت نفسـه أرادوا أن يتواصلوا مع أقرانهـم وأن يستخدموا التكنولوجيا « المتاحة لهم » (٣) •

وفى ١٩٨٦ كتب جنكس فى What is Post--Modernism أنه استخدم مصطلح Post-modern (بعد الحديث) لأول مـرة لوصف المزاوجة بين الأنساق حوالى عام ١٩٧٨ ، وهو تاريـخ صدور الطبعـة الثـانية المزيدة والمنقحة من The Language of Post-Moden Architecture الصـادر عـام ١٩٧٧ ، كمـا اسـتعمل كلمـة ما بعد الحديث أيضا عام ١٩٧٥ فى مقال بعنوان « The Rise of Modern Architecture » (٤) • بمعنى « الاشـارة الزمنيـة لتحـديد النقطة التى انتهينا اليها لا النقطة التى نسير تجاهها » • ويبدأ جنكس مقاله (١٩٧٥) بالاشارة الى عدم وضـوح العنوان ، وأنه يستخدم السابقة « Post » لأنه لايجد تعبيرا أدق منها (٦) ، ويكرر جنكس

ذلك فى مقدمة الطبعة الأولى من The Language of Post-Modern Architecture (١٩٧٧) (٧) ولكن فى الطبعة الثانية المزيدة والمنقحة (١٩٧٨) بدأ فى اعطاء تعريف دقيق لعمارة ما بعد الحداثة بوصفها لونا من ألوان المزاوجة بين الحداثة وغيرها من الطرز والأساليب ، كما شرع فى استخدام لفظ المزاوجة double-coding ليؤكد أن عمارة ما بعد الحداثة هى لون معمارى يسعى الى توصيل رسالة لمستخدمى البنية المعمارية ومشاهديها من خلال تعدد الأساليب والشفرات (٨) ٠

ورغم اعتراف جنكس بأنه يستخدم البادئة « Post » بمعنى سلبى فى مقالته عام ١٩٧٥ فان كثيرا من آرائه فى هذا المقال تمهد لنظرياته التالية عن طبيعة ما بعد الحديث فى العمارة واستخدام ذلك المصطلح ٠ فعلى سبيل المثال يعترض جنكس على من يرون فى العمارة اتجاها الى لغة الآلة المجردة من الحس الشخصى على أساس أن العصر الحديث هو عصر الآلة فى المقام الأول ، ومن ناحية أخرى يقول جنكس اننا يجب أن نتعامل مع العمارة كفن يتواصل مع مستخدم البنية المعمارية من خلال العديد من الشفرات والرسائل ٠ (وكما أوضحنا فى حاشية سابقة يستخدم جنكس مصطلح الشفرة Code فى The Language of Post-Modern Architecture للاشارة الى أن العمارة انما هى رسائل مرسلة الى مستخدميها بطريقة تشبه طريقة أفعال الكلام أو الاشارات الأخرى ، ثم اشتق لفظ double-coding أى مزاوجة الاشارات ليشير الى أن عمارة ما بعد الحداثة تضيف نسقا اشاريا ومجموعة من الرسائل الى الطراز الحديث) ٠ فعلى سبيل المثال يرد جنكس على بيتر سميثون Peter Smithson الذى يقول : « فى مدن اليوم التى تقوم على الآلة لا نجد ما يعمق هذه الصلة الأساسية ويجعلها تتجاوب مع الثقافة عموما سوى لغة معمارية حية وطيعة وبالغة التجرد من الحس الشخصى » ٠ فيقول جنكس فى رده : « لكى تتجاوب مع الثقافة عموما فالأفضل أن تستخدم اللغة الدارجة الشائعة التى تضم كل الرموز والاشارات والموتيفات التقليدية » (٩) ٠

ويزعم المنتمون الى تيار الحداثة أنهم يستخدمون لغة عالمية باستخدامهم أشكالا مجردة من الحس الشخصى ، وردا على ذلك كتب جنكس فى مقالته عام ١٩٧٥ « لايزال المعمارى مؤمنا بأنه يعطى أعماله هوية دولية من خلال أشكال ناطقة ، وانما هو فى واقع الأمر يكسبها هوية فى اطار نسق تاريخى محدود خاص به لا يشاركه فيه معظم عملائه » (١٠) ويقترح جنكس كحل لهذه المشكلة تعددية جديدة تتضمن الواقعية الاجتماعية التى اعتبرها توم وولف Tom Wolfe كبديل

للحداثة الأدبية (١١) ، و « الواقعية الاجتماعيـــة » التي تعرضـــها جـين جاكوبس Jane Jacobs في نقـدها للحداثة · ولعـل هذا الموقف من جانب جنكس يعكس بطريقة غير مقصودة استخدام برنارد سميث Bernard Smith لمصطلح « ما بعـد الحداثة » فى عامى ١٩٤٤ و ١٩٤٥ للاشارة الى رد فعل واقعى اجتماعى ، جديد للتجريد الحداثى ، ومن الجدير بالذكر أيضا أن جنكس يصف هجوم جاكوبس عى الحداثة عام ١٩٦١ فى أعماله التالية بأنه ايذان بانتهاء العمارة الحداثية (١٢) ·

كما يقترح جنكس بدائل أخرى للغة المجردة من الحس الشخصى التى تستخدمها الحداثة ومنها الواقعية الاجتماعية بالاضافة الى :

٢ ـ « التخطيط القائم على التفضيلات ورفض التصميم المحـــكم بحيث يؤخذ فى الاعتبار مصالح الأغلبية والأقلية (١٣) ·

٣ ـ « الترميم والحماية » للمحافظة على الأبنية القديمة ·

٤ ـ مدينة التصادم حيث نرى التعقد الرمزى الذى تحدث عنه فنتورى للتوصل الى التنوع الاجتماعى المفتقد فى المدن الحديثة ·

٥ ـ « المدن المصطنعة أو البديلة » ولابـد لتلك المدن أن تـكون شعبية وبمثابة رد فعل استهلاكى للعمارة الحديثة · فالمعمارى الحديث لايلقى بالا الى الطرز التاريخية أو الجو العـــام للبنـاء وروح البنـاء ، أما المجرب المغامر فيهتم بكل هذه الأمور (١٤) ·

٦ ـ « السيميوطيقا والتلفيقية الشديدة » فالسيميوطيقيون هـم أكثر من وجه نقدا للوظيفية وطراز العمـارة الحـديثة (١٥) · والفكرة الأساسية هنا كما يقول جنكس « أن العمارة شكل من أشكال اللغة ، ولذلك فلابد من وضع كافة الوظائف فى نسق اشارى محدد حتى يتحقق التواصل المطلوب » · ويوضح جنكس ذلك باستخدام مثال « اناء الحمام» الذى يعد من وجهة النظر الوظيفية مثالا طيبا للشكل المهيأ لأداء وظيفـة معينة ، ولكن هذا الاناء نفسه قد يستخدم لوظائف أخرى ففى جنوب ايطاليا مثلا قد يستخدم كوعاء لتنظيف العنب ، وفى شمال اليونان قد يستخدم كمدفأة ، أى أنه يكتسب وظائف مختلفة باختلاف السياق والنسق الذى يجىء فيه (١٦) · ويقول جنكس « ان ادراكنا للوظائف يتبع أعرافا هى بالأساس تقاليد وأعراف تاريخيـة وفى الأغلب أعـراف تعسفية لا طبيعية » (١٧) · ويعود جنكس الى مسألة التعددية فيقول « اذا تمرس المعمارى على أربعة أو خمسة طرز مختلفة لأمكنه أن يتحكم فى كيفية استخدام الشكل لتحقيق التواصل تحكما أقدر » ، وعندئذ

« تنشأ تلفيقية شديدة تعكس التنوع الفعلى للمدينة وشتى ألوان الثقافة فيها » (١٨) • وجدير بالذكر أن جنكس لايسعى الى القضاء على تقسيمات المجتمع الصناعى التى يهاجمها أرثر جـ • بنتى Arthur J. Penty فى كتاباته عن ما بعد عصر التصنيع ، الا أنه الى حد ما فى هذه النقطة (وفى النقطة الثامنة) يردد استياء بنتى من هذه التقسيمات التى أثرت على عمل المعمارى المعاصر وجعلته أكثر تخصصا (١٩) •

٧ ـ « التقليدية الشديدة والتفكير الجزئى » ، وهنا يشير جنكس الى هجوم كونراد جيمسون Conrad Jameson على « الموضوعية الزائفة » التى تميز ما يعرف بالعقلانية التى ينسبها المعماريون الحديثون للغة التى يستخدمونها (٢٠) ، ويقترح جيمسون كبديل لذلك العودة الى أشكال تقليدية تتضمن « معانى بالغة الايجابية لايستطيع المعمارى الفرد اعادة تعريفها » (٢١) •

٨ ـ « اعادة التنظيم السياسى » وهنا يقول جنكس : « ان النقد الأخير الموجه للعمارة الحديثة يتعلق بارتباطها بالمشروعات الضخمة سواء فى مجال الأعمال الكبرى أو الحكومات الكبرى » وأن « ثمة حاجة الى نظام للانتاج المعمارى يعود الى النطاق الأضيق الذى كان موجودا قبل عصر التصنيع » • وهذا يعنى « وجود مكاتب صغيرة لايبتعد فيها المعمارى عن تصميماته أو عملائه ، وعمليات بناء صغيرة يمكن أن تتولاها جماعة صغيرة من الناس » (٢٢) •

وفى هذه النقاط الثمانى نرى أن جنكس يرهص بكثير من البدائل للعمارة الحديثة التى سماها هو وآخرون « بعد حداثية » فى أعمال لاحقة ، ويلاحظ أن أفكاره فى هذا المقال (١٩٧٥) نجدها فى أعمال كتاب آخرين يتناولون بالتحديد الحداثة فى فن العمارة منذ ذلك التاريخ مثل كتاب فنتورى وسكوت براون وابزنور (Leaning from Las Vegas) (١٩٧٥) عن الطبيعة السيميوطيقية للبناء المعمارى ، بل نجد هذه الأفكار كذلك فى أعمال فنتورى وآخرين عن « تعقد » العمارة الجيدة •

وفى الطبعات المزيدة والمنقحة لكتاب جنكس The Language of Post-Modern Architecture الذى صدر ١٩٧٧ يقول جنكس ان فنتورى ضمن فى كتابه Complexity and Contradiction (١٩٦٦) : سلسلة من التفضيلات الواضحة فى مواجهة الحداثة » منها التعقد والتناقض فى مقابل التبسبط ، والغموض والتوتر بدلا من المباشرة ، والجمع بين البدائل لا المفاضلة بينها ، ووجود عناصر مزدوجة الوظيفة بدلا من العناصر أحادية الوظيفة ، والتهجين (٢٣) بدلا من نقاء العنصر

و « العنفوان الفوضوى (أو الكل العسير) بدلا من الوحدة الواضحة »(٢٤).

فى هذا الكتاب يؤكد فنتورى أنه يفضل ثراء المعنى المتولد عن « التعقيد والتناقض » ، ولكنه ينتقد عمارة الحداثة لايمانها بمقولة ميس فان در رو Mies Van der Roh « الكثرة فى القلة » (Less is more) وايمانها بالخصائص ذات البعد الواحد :

أحب التعقد والتناقض فى العمارة ، ولكنى أمقت عدم الاتساق والتعسف فى العمارة الضعيفة ، والتلاعب الشديد فى الطرز التعبيرية أو الزخرفية • ان ما أفضله فى التعقد والتناقض المعمارى يعتمد على ثراء التجربة الحديثة وغموضها ، وهذا يشتمل على الثراء الأصيل فى الفن (٢٥) •

كما يقول فنتورى :

لم يعد المعماريون يحتملون اللغة التقليدية للعمارة الحديثة المحملة بالقيم الأخلاقية المتشددة • اننى أفضل عناصر التهجين على النقاء ، والمزج على انفصل ، والتشويه على المباشرة ، والغموض على الوضوح ، والملتوى على المتجرد ، والممل على « الشيق » ، والتقليدى على « المصمم » ، والتضمين على الاستثناء ، والزيادة على البساطة ، وأفضل العناصر الأثرية والابتكارية وغير المتسقة المحملة بالمعانى على العناصر المباشرة والبسيطة • أى اننى أفضل العنفوان الفوضوى على الوحدة الواضحة ، والأمور التى لا يمكن التنبؤ بنتائجها ، ومن ثم فاننى أقف فى صف الازدواجية •

افضل ثراء المعنى على وضوح المعنى ، والوظيفة الضمنية على الوظيفة المحددة ، وأفضل الجمع بين البدائل على المفاضلة بينها ، وأفضل الأبيض والأسود مع الرمادى أحيانا على الأبيض والأسود فقط • إن العمارة المتميزة تستثير مستويات عديدة للمعنى والرؤى المركبة ، بحيث تتعدد سبل قراءة المكان وغيره من العناصر المعمارية •

ولكن عمارة التعقد والتناقض لابد وأن تظل ملتزمة التزاما خاصا امام الكل ، فحقيقة العمارة تتمثل فى الكلية أو الايحاءات المختلفة بالكلية ، فلابد لها من أن تجسد الوحدة التى تجمع الأضداد لا الوحدة التى تفصلها ، فالأولى عسيرة ولكن الثانية يسيرة (٢٦) •

ويرد فنتورى على آخر عبارة فى مقولة ميز فان در رو فيقول « ان

التبسيط الفج يعنى أن تصبح العمارة خالية من التعبير أما التبسيط أكثر من ذلك فيبعث على الملل (٢٧) » ٠

كما يذكر فنتورى - مثل جنكس - أعمال ايرو سارينين Eero Saarinen وألفار آلتو Alvar Aalto بوصفها انسلاخا عن حركة العمارة الحديثة المبكرة التى اتسمت بالصفائية ، ويشيد بهذه الأعمال لما فيها من تعقيد يتجاوز التعبيرية الذاتية (٢٨) ٠

كما يمكن القول بأن فنتورى مهد الطريق لتعريف جنكس لعمارة الحداثة على أنها مزج لطراز الحداثة بغيره ، ذلك أن فنتورى تناول عنصر الثنائية الوظيفية فى عمارة التعقيد والتناقض فيما يتعلق بدقائق الاستخدام والبنية (٢٩) ، كما تناول ثنائية المعنى الناجمة عن اتجاه العمارة الى الجمع بين البدائل بعيدا عن قيود وسمات الحركة الحديثة ٠ ويمضى فنتورى فى الكتابة عن ثنائية المعنى المتولدة من العمارة المعقدة والتناقضية فيقول :

تمثل العناصر التقليدية فى العمارة مرحلة أولى فى تطور ثورى ، ففى الاستخدام والتعبير المتغير لتلك العناصر شىء من معانيها السابقة وأخرى جديدة ٠ أما العنصر الباقى على الدوام فهو الثنائية الوظيفية ٠ التى تختلف عن الزوائد التافهة لأنها تحمل معنى مزدوجا ٠ ولعل هذا راجع الى المزج الغامض بعض الشىء للمعنى القديم مع الوظيفة الجديدة أو المعدلة سواء أكانت بنيوية أم أدائية ، بالاضافة الى السياق الجديد ٠ هذا العنصر السائد يطغى على وضوح المعنى ولكنه يزيد من ثرائه (٣٠) ٠

ورغم أن جنكس لا يعترض على مسألة الوضوح فانه يتفق مع فنتورى فى ايثار ثراء المعنى على محدوديته ، كما استخدم جنكس مفهومه الخاص عن المزاوجة لتوضيح ما يقصد بثراء المعنى فيما أشار اليه بعمارة ما بعد الحديث وما بعد الحداثة (٣١) ٠

ويمضى جنكس فى مناقشة معنى مصطلح ما بعد الحداثة فى كتابه What is Post-Modernism ? (١٩٨٦) بعد ان يشير لأول استخدام له عام ١٩٧٥ فيقول انه حتى تاريخ صدور ذلك الكتاب ظل متمسكا بتعريف ما بعد الحداثة الذى صاغه عام ١٩٧٨ (٣٢) وهو : مزاوجة الشفرات ، أى مزج التقنيات الحديثة بشىء آخر (غالبا ما يكون الأسلوب التقليدى فى البناء) لتهيئة العمارة للتواصل مع الجمهور والأقلية المهتمة بها ، وهذه الأقلية هى المعماريون الآخرون » (٣٣) ٠ وفى موضع أسبق فى الكتاب ذاته يعرف جنكس ما بعد الحداثة على انها « ثنائية تنطوى على مفارقة ، أو أنها مزاوجة الشفرات كما يوحى بذلك اللفظ ذاته

Post-modernism الذى يعنى استمرار الحـــداثة وتجاوزها » (٣٤) ٠ ويضيف جنكس قائلا : « لا يوجد طراز واحد فقط يطلق عليه ما بعد الحديث ، رغم وجود اتجاه غالب فى الكلاسيكية ، وبالمثل لم يكن هناك توجه حديث وحيد ، رغم وجود طراز دولى غالب » (٣٥) ٠ كمـا يشير جنكس الى أنه حدد ثلاثين عنصرا للتمييز بين ما بعد الحديث من ناحية والحديث والحديث المتأخر من جهة أخرى فى فن العمارة ، وهذه العناصر تمتد عبر نطاق واســع ومتفـــاوت من الرمزية والزخـــرفة والطــــرافة والتكنولوجية وعلاقة الفنان المعمارى الموجودة والسابقة (٣٦) ٠

لغة العمارة بعد الحديثة The Language of Post-Modern Architecture

على العكس من وصف ليوتار وجيمسون وهابرماس نرى أن جنكس فى The Language of Post-Modern Architecture (١٩٧٧) والطبعات التالية يصف عمارة ما بعد الحداثة وصفا ينتقد بعض العناصر الوظيفية فى عمارة الحداثة ، ولكنه يرفض الحداثة أو المودرنية التى تتجـــاوز حدود السيطرة والتحكم ٠ وقد أشرنا الى أن جنكس طرح مفهوم ما بعد الحداثة كمزاوجة لطراز الحداثة بغيره (٣٧) فى كتابه The Language of Post-Modern Architecture ، وسنتتبع فى هذا الفصل تطور هذا المفهوم من هذا الكتاب وعبر كتابيه التاليين :
What is Post-Modernism ? (١٩٨٦) ، Post-Modernism : The New Classicism in Art and Architecture, (١٩٨٧) (٣٨) ٠

يبدأ كتـــاب جنكس The Language (الطبعـــــة الأولى ـ ١٩٧٧) بالحديث عن موت العمارة الحديثة التى يؤرخ لها بتفجير أجزاء من بنـــاية Pruitt-Igoe Housing Estate فى مدينة ســــانت لويس يوم ١٥ يوليو ١٩٧٢ فى الساعة ٣٫٣٢ مساء تقريبا ٠

ويكتب جنكس بشىء من روح الدعابة التى لا تعجب أتباع الحركة الحديثة :

انتهت العمارة الحديثة تماما فى عام ١٩٧٢ بعــد أن قرعت حتى الموت على مــدى عشرة أعوام من جانب النقاد مثل جين جاكوبس ٠٠ ماتت العمارة الحديثة فى مدينة سانت لويس بولاية ميسورى يوم ١٥ يوليو ١٩٧٢ فى الســـاعة ٣٫٣٢ تقريبــا بتفجير مبنى Pruitt-Igoe المنكوب بالديناميت ، أو بالتحديد بتفجير عدة أجزاء منه (٤٠) ٠

كما استخدم أوزبرت لانكستر شيئا من الدعابة الثقيلة فى نهاية A Cartoon History of Architecture (١٩٧٥) فى رســم كاريكاتير يعبر

عن أحد الأدوار المرتفعة ببناية شاهقة والذى يطيح بأم وعربة أطفال الى الخارج ، ويحمل الرسم عنوان : « ارتفاع شاهق » High Rise

ويختتم التعليق بالعبارة التالية :

كما اتضح أن الحياة رأسيا محفوفة بآثار نفسية خطيرة ، فالعيش أسفل الجار أو اعلاه بدلا من العيش بجواره أدى الى نتائج لم تكن متوقعة وهى الحد من الروح الاجتماعية بصورة ملحوظة والاحساس بالعزلة ، ولما كانت الحدائق الملحقة بالبيوت غير موجودة فى العمارات أصبح الصغار يهربون من الملل والضيق من الحيز المغلق الى العنف والتخريب • كما ساد التوتر بين الكبار بسبب الارتفاعات الشاهقة ، ولم تخف حدة هذا التوتر حتى ولو فى أوقات وجيزة لأن المسئولين عن التشييد أخفقوا فى فهم وسائل البناء ومواده الجديدة التى قدمتها لهم التكنولوجيا الحديثة •

وهكذا ينتهى تاريخ العمارة الذى كتبه أوزبرت لانكستر بنبرة الأسى على المخاطر غير المقصودة الناجمة عن الابنية الشاهقة الحديثة ، أما تشارلز جنكس فيشير الى تفجير مبنى برويت ايجو فى سياق مناقشة بعض الجوانب الأكثر قتامة فى اتجاه ما بعد الحداثة • ففى كتابه التالى عن ما بعد الحداثة Post-Modernism : The New Classicism in Art and Architecture يحدد جنكس نهاية الحداثة وبداية ما بعد الحداثة منذ تاريخ نشر جين جاكوبس لهجومها على العمارة الحديثة فى كتابها The Death and Life of American Cities (١٩٦١) ، ويقر بأن التاريخ الذى سبق أن اقترحه كان رمزيا أكثر منه تاريخا دقيقا (٤١) • وفى عام ١٩٧٧ عندما كتب جنكس أن الحداثة قد « انتهت فى غمضة عين » لم يلبث أن وصف ظهور « ما بعد الحداثة » فى العمارة كاستمرار لعمارة الحداثة وتحول لها ، ولكن مع ترك السيىء فى الحداثة ونقصد بذلك البيوت التى تخلو من الزينة ولا تعرف هوية بانيها ، والتى تشيد دون استشارة ساكنيها ، أو حتى بدون الأخذ فى الاعتبار برغباتهم ، وبدون فهم آثار هذه الأبنية على قاطنيها ، وهى آثار من شأنها فرض احساس بالغربة على السكان (٤٢) •

وفى ١٩٨٦ يشير جنكس فى What is Post-Modernism الى أن « الحداثة قد فشلت كأسلوب للتشييد على نطاق واسع ، وكأسلوب لبناء المدن ، ومن أسباب هذا الفشل عدم التواصل مع السكان ومستخدمى الأبنية الذين ربما لا يروقهم الطراز المعمارى وقد لا يفهمون معناه ، وربما لا يدرون كيف يستخدمونه » (٤٣) • وفى ... Post-Modernism (١٩٨٧) يتفق جنكس مع أندرياس هويسن

Andreas Huyssen (٤٤) فى أن أحد أسباب تبلور ما بعد الحداثة فى حركة معمارية فى منتصف السبعينات هو أن العمارة أكثر من أى شكل فنى آخر « تأثر بنزع الملكية التى جاءت مصاحبة للتحديث»، وأنه كان ثمة « رابطة مأساوية بل وقاتلة بين العمارة الحديثة والتحديث، تتعارض تعارضا مباشرا مع الحركة الحديثة فى الفنون الأخرى » (٤٥)٠

ويضيف جنكس (١٩٧٧) أن المجمع السكنى فى برويت ايجو حصل على جائزة من المعهد الامريكى للمعماريين American Institute of Architects عند تصميمه فى عام ١٥٩١ ، ولكنه أدى الى ارتفاع نسبة الجريمة بالمقارنة بغيره وتعرض مرارا للتخريب ٠ فيقول : « كان الهدف منه ترسيخ قيم معينة عند سكانه عن طريق القدوة الحسنة » وهو الأمر « الذى كان يتعارض مع ذلك الطراز المعمارى » (٤٦) ، لأن « تلك الأفكار الساذجة المأخوذة من فلسفات العقلانية والسلوكية والبرجماتية كانت مثلها مثل تلك الفلسفات ذاتها لا عقلانية » ٠

ورغم انتقاد جنكس لعقلانية بعض المعماريين المحدثين (٤٧) فانه لايرفض « العقلانية الجديدة » عند بعض معماريى ما بعد الحداثة ٠ ففى الطبعات اللاحقة من كتابه الذى صدر عام ١٩٧٧ أضاف جنكس ملحقا عن « كلاسيكية مابعد الحداثة » تحدث فيه عن « العقلانية الجديدة » عند « ألدو روسى Aldo Rossi مثلا وأشار الى أنها ساعدت على تمهيد الطريق لظهور كلاسيكية ما بعد الحداثة التى يعتبرها جنكس الأساس « للغة جماهيرية جديدة فى فن العمارة » (٤٨) ٠

وهكذا ينتقد جنكس ما يراه من عيوب فى الحداثة ، ويرسى مفهومه عن ما بعد الحداثة كقرن لطراز الحداثة بطرز أخرى ، وفى الكتاب نفسه (١٩٧٧) يتناول مسألة كيفية توصيل العمارة للقيم المفتقدة من خلال « لغة الثقافة المحلية » مما يؤدى الى تنوع الأساليب (٤٩) ٠ ومن هذا المنطلق فان المعارضة كما تناولها الفصل السابق لا تغدو معارضة عمياء أو خالية من القيم كما يقول جيمسون وانما تصبح محملة بالقيم من وجهة نظر جنكس (٥٠) ٠

رأينا أن هابرماس ينتقد عمارة ما بعد الحداثة التى يدافع عنها جنكس ، وجدير بالذكر أن جنكس لا يدافع فحسب عن مفهوم الاتفاق بين المعمارى والمستخدم ــ كما فى دفاعه عن أعمال لوسيان كرول ــ بل يقول ان التصميم المشترك الذى يطوع فيه المصمم الانساق والطرز مخالفة لأسلوبه « على نحو يحفظ احترامه لهذه الانساق » هو أحد السبل

التى يمكن بها منع تدهور الأعمال بعد الحداثية ذات الطرز المتعددة الى مجرد « معارضات رديئة عفوية » (٥١) ٠

وبالاضافة الى ذلك فان تنوع الانساق في عمارة ما بعد الحديث يؤدى إلى توليفات يمكن تلقيها بطرق مختلفة حسب معرفة الناظر باللغات البصرية (٥٢) ، ويعود جنكس الى موضوع مزج الطرز والانســـاق فى القسم الثالث من كتابه (١٩٧٧) والخاص بعمارة ما بعد الحديث حيث يقدم فكرة « شجرة التطور » التى تبين انقسام عمارة ما بعد الحداثة الى ستة اتجاهات رئيسية هى : « التاريخية ، والاحيائية المباشرة ، والعملية الجديدة ، والحضرية العشوائية ، والاتجـــاه المجازى / الميتافيزيقى ، والفراغ بعد الحديث » (٥٣) ٠

وتغطى التاريخية أعمال فنتورى Venturi ، وبورتوجيزى Portoghesi وجريفز Graves وهـولاين Hollein والطرز التى تتراوح ما بين التلفيقية الشديدة والزخرفيـة والكلاسيكية بعـد الحـديثة ٠ ويصـف جنكس مبنى Casa Baldi لباولو بورتوجيزى (١٩٥٩ ـ ١٩٦١) بأنه دراسة فى المنحنيـات الحرة ٠٠ تذكرنا ببوروميني Borromini الذى كان يدرسه ، وهو مما لا شك فيه متأثر بلو كوربيزيه Le Corbusier » (٥٤) ثم يصف جنكس هذا العمل فى ضوء مفهومه عن مزج الطرز والانساق فيقول : « ثمة تنقل بين نسقين يعبر عن ازدواجية نلمسها خاصـة فى ما بعد الحداثة : فمن ناحية نجد المنحنيات القوية المفرطة كما فى الطراز الباروكي ومن ناحية أخرى نجد تداخل الفراغات وتعدد بؤرات الفراغات المتداخلة ، والمعالجات القاسية ، والتعبير من خلال الكتلة الخرسانية ، والأعمال الخشبية المتعرجة والأشكال الجيتارية المميزة للحداثة (٥٥) »

فى هذا الوصف نجد نهاية أخرى للحداثة تسبق تفجيـر المجمع السكنى فى برويت ايجو فى شهر يوليو ١٩٧٢ الذى يتحدث عنه جنكس فى مطلع الكتاب ، ولكن النهايات التى نلمسـها فى الأمثلة المبكرة من عمارة ما بعد الحداثة ليست عنيفة مثل ذلك التفجير بالديناميت لأنها ـ كما يقول جنكس منذ ١٩٧٨ فصاعدا ـ مزج للحداثة بطراز آخر ـ ففى جـبالة Casa لبورتوجيزى نجد مزجـا لطـرازى كوربيـوزيه وبوروميني (٥٦) ٠

ورغم انتقاد جنكس لاتجـاه العقلانيـة الحداثية ـ التى يعدها هابرماس عنصرا جوهريا من عناصر الحداثة (٥٧) ـ فان جنكس يتصور ما بعد الحداثة كمحافظة على الحداثة وتحوير لها (٥٨) ، ومن ثم لا يمكن أن يوصف بأنه مناهض للحداثة كما قال عنه جيمســون وليوتـار وهابرماس كل بطريقته (٥٩) ٠

أشرنا فيما سبق الى أن جنكس يصف عمارة ما بعد الحداثة بأنها مزج للحداثة بطرز أخرى ، فى الطبعة الثانية من كتابه الذى صدر عام ١٩٧٧ (٦٠) ، كما يحدد ثلاثين عنصرا يمكن على أساسها تعريف وتحديد زمن الحديث (١٩٢٠ ـ ١٩٦٠) ، والحديث المتأخر (١٩٦٠ ـ ؟) وما بعد الحديث (١٩٦٠ ـ ؟) فى العمارة (٦١) • وطبقا لهذه المحددات نجد ثمة ثمانية مؤشرات أيديولوجية لما بعد الحداثة وهى :

— المزج بين مختلف الطرز وطراز الحداثة (فى مقابل الطراز الدولى الأوحد « الحديث » أو « اللاطراز » أو « الطراز اللا شعورى » المميز للحديث المتأخر •

— الشعبى والتعددى (فى مقابل المثالى الحديث ، والبرجماتى الحديث المتأخر) •

— الشكل السيميوطيقى (فى مقابل الشكل الحتمى الحديث ، والشكل الوظيفى والسائب الحديث المتأخر) •

— التقاليد والاختيار (فى مقابل روح العصر الحديثة ، وسمة الحداثة المتأخرة فى الرأسمالية المتأخرة •

— الفنان / العميل (فى مقابل مفهوم الفنان كنبى / شاف فى الحداثة ، أو الفنان / المضطهد فى الحداثة المتأخرة) •

— الصفوة والمشاركة (فى مقابل المفهوم الحداثى عن الصفوة فى مقابل رجل الشارع والمفهوم الحداثى المتأخر عن صفوة المهنيين) •

— الجزئية (فى مقابل الطراز « الكلى » الحديث وبعد الحديث) •

— المعمارى كممثل وصاحب دور فعال (فى مقابل المفهوم الحداثى عن الفنان المعمارى كمنقذ / معالج والمفهوم الحداثى المتأخر عن المعمارى كشخص يوفر الخدمات) •

وبالاضافة الى هذه المحددات الأيديولوجية ثمة ثلاثة عشر متغيرا تميز ما بعد الحديث ، وهى :

— تعبير يقوم على المزج •

— تعقـد •

— فراغ متغير يولد مفاجآت

— شكل تقليدى وتجريدى •

— تلفيقى ٠

— تعبير سيميوطيقى ٠

— مبدأ استطيقى مختلط متغير يعتمد على السـياق ، وتعبير عن المضمون وتناسب اللفظ وايحاءاته مع الوظيفة ٠

— يميل الى العضوية والزخرفة التطبيقية ٠

— يميل الى التمثيل ٠

— يميل للاسـتعارة ٠

— يميل للاحالة التاريخية ٠

— يميل للدعاية والطرافة ٠

— يميل للرمزية ٠

وأخيرا يعدد جنكس « أفكار التصميم » ، فى مذهب ما بعد الحديث وهى كما يلى :

— السياق الحضرى واعادة التأهيل ٠

— المزج الوظيفى ٠

— التأنق والطراز الباروكى ٠

— كافة المحسنات التعبيرية ٠

— الفراغ المائل والامتدادات المائلة ٠

— مبانى الشوارع ٠

— الغموض ٠

— النزوع نحو السمترية اللاسمترية (طراز الملكة آن ـ أو احيـاء الطراز العملى) (٦٣) ٠

— اللصق / التصادم (٦٤) ٠

كل هذه السمات لها مقابلات حدينة أو حديثة متأخرة عند جنكس مثل المبادىء الجمالية المستمدة من الآلة فى الحداثة والحداثة المتأخرة ، والعداء للطرافة والزخرفة والرمزية فى الحداثة ، والطرافة العشوائية والرمزية فى الحداثة المتأخرة (٦٥) ، ولكن من أمثلة عمارة ما بعد الحداثة

مالا يتناسب مع رأى جنكس عن تحوير الحديث (٦٦) • فلم يستطع جنكس الوقوف على لغة شعبية جديدة للفنان المعمارى الا مع ظهور لون جديد من كلاسيكية ما بعد الحديث فى أواخر السبعينيات بعد نشر الطبقة الأولى ، من The Language of Post-Modern Architecture • كلمة أخيرة عن كلاسيكية ما بعد الحداثة :

ظهر كتاب جنكس The Language of Post-Modern Architecture لأول مرة مع بداية مشروع معرض فيرتمبرج Wuerttemburg State Gallary (١٩٧٧ ــ ١٩٨٤) والذى نفذه ستيرلنج وويلفورد وشركاهما فى شتوتجارت ، وظهرت طبعة أخرى من الكتاب (١٩٨٤) تتضمن ملحقا عن « لغة معمارية جماهيرية جديدة » ــ وهى كلاسيكية ما بعد الحداثة ــ بالاشارة الى معرض شتوتجارت بالتحديد (٦٧) • وكانت تلك اللغة المعمارية الجماهيرية الجديدة بالنسبة لما بعد الحداثة قد شغلت اهتمام جنكس لعدة سنوات (٦٨) ، ونجد لها ارهاصات فى كتابه الذى صدر عام ١٩٧٧ فى بعض المواضع حيث يؤكد على حاجة المعماريين الى الاتصال بجمهور غفير ، وتمكين الجمهور من مناقشة القيم المعمارية وغيرها على نحو يشبه ما كان الجمهور قديما يفعله فى العصور الكلاسيكية (٦٩) •

يقول جنكس فى الملحق (١٩٨٤) ان كلاسيكية ما بعد الحداثة التى ظهرت فى أواخر السبعينات مازال أمامها شوط طويل ، ولكنها قد وصلت بالفعل الى حد من الاجماع مثل « الطراز الدولى الذى شاع فى العشرينيات » ، ولكن كلاسيكية السبعينيات تختلف فى أنها « أسلوب تلفيقى حر يستخدم عند الضرورة فى المبانى العامة » • ويضيف جنكس ان هذا الأسلوب « ليس طرازا كليا بعكس الطراز الدولى الذى كان جمعيا أو كليا على حد وصف نيكولاس بفنسنر Nikolaus Pevsner . كما أنه موجود كلون فنى جنبا الى جنب مع طرز أخرى • وباختصار فان هذا الطراز الكلاسيكى بعد الحديث هو الجانب الأساسى فى التعددية التى تعد أسلوبا ضروريا للتواصل » (٧٠) •

وختاما يعود جنكس الى مستهل كتابه (١٩٧٧) ــ تفجير المجمع السكنى فى سانت لويس ــ حيث يدافع عن كلاسيكية ما بعد الحداثة لأنها تقدم للناس أسلوبا يودون العيش به (٧١) ، ويخلص الى أن « الكلاسيكية الحديثة » هى الطراز الوحيد بين طرز عديدة الذى يعد أكثرها جماهيرية لأنه يستخدم لغة العمارة الكلاسيكية ، ويسعى لخلق جو شعبى عام(٧٢)•

وبالنظر للنص الأصلى (١٩٧٧) يبدو جنكس فى هذا الملحق وكأنه انتقل من نقد الفشل الاجتماعى والاستطيقى للغة الدولية التى

استعملتها الحركة الحديثة الى رؤية لامكانات ظهور لغة جديدة جماهيرية « بعد حديثة » من خلال المزج بين طراز الحداثة بالطراز الكلاسيكى وغيره ، وان كانت هذه الرؤية لا تخلو من بعض المحاذير ٠

ويستعرض جنكس هذه النقاط مرات أخرى فى أعماله فى الثمانينيات عن ما بعد الحديث وفى المقدمة والملحق الجديدين للطبعة الخامسة من The Language of Post-Modern Architecture (١٩٨٧) ٠ كما أن بعض النقاط الأخرى الواردة فى طبعتى ١٩٨٤ و ١٩٨٧ تحظى بمزيد من البحث فى أعمال لاحقة ،فعلى سبيل المثال يتناول جنكس فى مقدمة الطبعتين المنقحتين لعامى (١٩٨٤) و (١٩٨٧) ظهور « مجتمع معلومات » جديد يتسم « بالاتصالات الفورية » والتأثير المتبادل بصفة عامة مما يشجع على تطوير عمارة ما بعد الحداثة التى يتحدث عنها الكتاب (٧٣) ٠ ويشير جنكس الى أن مجتمع ما بعد التصنيع يوفر الأساس اللازم لنمو ما بعد الحداثة ، ولا يهدمها ، وأن هذا اللون من ما بعد الحداثة يختلف كثيرا عن تصورات ليوتار (٧٤) ٠

ورغم الاختلافات الكثيرة بين جنكس وليوتار فان مفهوميهما عن ما بعد الحداثة يرتبطان بايمانهما بضرورة تعدد صور الخطاب ، كما يقول جنكس (١٩٨٧) (٧٥) ٠ فقد كان ليوتار فى نظرته النسبية للأمور يرى أن ثمة حاجة لمزيد من ألوان الخطاب لتحدى « ما وراء الخطاب » بأنواعه فى المودرنية ، أما جنكس فى نظرته التعددية للأمور فيرى أن تزايد ألوان الخطاب والانساق يهيىء مزايا عدة من بينها اتاحة فرصة أكبر للاختيار فى عملية مزج طراز الحداثة بطرز أخرى (٧٦) ٠

كما يختلف جنكس مع ليوتار فى نقده لعمارة ما بعد الحداثة من زاوية أخرى حيث يرى جنكس أن الرغبة فى « الحياة عبر الزمن » كما تتبدى فى عمارة ما بعد الحداثة واستخدامها لطرز متعددة يمثل نزعة مدهشة الى « استكشاف اللغة العالمية للعمارة » ورغبة فى الاندماج مع « حضارة أكثر ثراء » أو « مع القرية العالمية » ٠ وهنا يعود جنكس الى مفهوم ما بعد الحداثة بوصفها مزاوجة للطرز :

الخلاصة واضحة لكل ذى عينين : فالأسلوب يتسم بالازواجة والاقتران ويستند الى ثنائيات جوهرية ، فينبع أحيانا من قرن القديم والجديد كما فى أعمال جيمس سترلنج James Stirling ، وأحيانا يستند الى القلب الطريف للماضى كما عند روبرت فنتورى وهانز هولاين، وفى الأعم الأغلب ثمة غرابة تميز هذا الأسلوب ٠ خلاصة القول ان زماننا وحساسيتنا يتمتعان بقدرة بالغة الرقى على تذوق المفارقة (٧٧) ٠

وكما أشرنا فان كثيرا مما تناوله جنكس فى كتابه (١٩٧٧) ومقدمته وملاحقه يعود ثانية للظهور فى أعمال لاحقة له ، وسنعرض لبعض تلك النقاط فيما يلى مع الاشارة الى تحليل جنكس لعمارة ما بعد الحداثة وامتداد هذا التحليل الى فنون ما بعد الحداثة وذلك فى كتابه What is Post-Modernism (١٩٨٦) •

What is Post-Modernism ? ما معنى ما بعد الحداثة ؟

يبدأ كتاب What is Post-Modernism لجنكس (١٩٨٦) برسم لكارلو ماريا ماريانى Carlo Maria Mariani بعنوان « اليد تأتمر بأمر العقل » (١٩٨٣) ، وتعليق يبين اهتمام جنكس بالمزج بين الحداثة والطرز التاريخية الأخرى وبخاصة الكلاسيكية :

موضوع الفن من وجهة نظر الحداثيين هو عملية الابداع الفنى ، أما عند ما بعد الحداثيين فهو تاريخ الفن • فنجد أن ماريانى يطوع صيغا ترجع للقرن الثامن عشر منها « البرود المثير للغرائز » ليرسم صورة تعبر عن الابداع العبقرى الذاتى ، ففى رسم « اليد تأتمر بأمر العقل » اشارة الى الأسطورة اليونانية التى تتحدث عن أصل فن التصوير، وفيها ايحاء بأن الفن اليوم ما زال يتولد من الفن ذاته ، وأنه مغلق متصومع (٧٨) •

هذا التعليق يوحى بأن الفن الحديث وما بعد الحديث منغلق على نفسه كصومعة الرهبان (ولكن جنكس فيما بعد يستبعد هذه الفكرة فيقول ان هذا العمل لماريانى ربما يكون سخرية موجهة الى الانطواء والعزلة فى تيار الحداثة) (٧٩) ، ولكننا نجد أيضا أن جنكس يميز بين الفن الحديث والفن ما بعد الحديث فى عبارته • والمهم فى اختيار جنكس لهذه الصورة وهذا التعليق أن الصورة توضح العودة الى موضوع تاريخ الفن المفتقد فى الفن الحداثى ، كما أنها تقرن هذه العودة بالاهتمام الحداثى بالعملية الفنية من خلال قصة ديبوتيد Dibutade اليونانية ، وهى قصة الفتاة الكورنثية التى تبتكر فن الرسم فى غضون قيامها بتحديد ظل حبيبها الراحل على الحائط • فبينما نجد أن الحداثة تؤثر البحث فى العمليات الفنية بدون تلك الاحالة التاريخية (مثل كثير من رسومات سول شتاينبرج الفكاهية Saul Steinberg عن الرسومات التى تحاول رسم نفسها) نجد أن ما بعد الحداثة تربط اهتمام الحداثة بعملية الابتكار الفنى بالسياق التاريخى • فتكسبه لغة كلاسيكية شعبية على حد تعبير جنكس (٨٠) •

وبعد ذلك يطبق جنكس آراءه السابقة عن عمارة ما بعد الحداثة على

الفنون البصرية ، فنجد أن اهتمام ما بعد الحداثة بوضع الحداثة فى سياق تاريخى يعطيها القدرة على التأمل فى شأن الحداثة والتوسع فيها بطريقة لم تكن الحداثة وحدها لتجنح اليها . ان فكرة الذات المنعكسة المقترنة بلغة الكلاسيكية فى « اليد تأتمر بأمر العقل » ، والأسطورة اليونانية لمولد فن الرسم تتيح لجنكس أن يقدم صورة لما بعد الحداثة تقترن فيها الحداثة بأنساق أخرى بما لايجعل الحديث مدمرا أو منفرا ، بل وتهيىء مخرجا للحداثة من أزمة الاقتصار على تصوير الذات بمعزل عن تاريخ الفن والنظرة الموضوعية للفنانين والمشاهدين في المستقبل .

اذا كان تيار ما بعد الحداثة يعقب زمنيا ما اصطلح أتباع هذا التيار على تسميته بالحداثة ، فانه يستطيع على الاقل تصوير الحداثة من الخارج كتيار مختلف ، وهذا ما فشلت فيه مختلف تيارات الحداثة الماضية ذاتها ، فالأعمال التى يصفها جنكس بانها بعد حداثية ترتبط بعلاقة مزدوجة مع الحديث من جهة ، ورؤية تاريخية ما للحديث نفسه من جهة أخرى ، وسواء أكانت هذه الأعمال تتعامل مع الحداثى بطريقة رمزية أو واقعية أو فكاهية فان ذلك فى النهاية أمر يرجع للفنان ، الا أن الكثيرين يوجهون النقد للأعمال الحداثية التي لاتزاوج فيها بين رسالتها وأى شىء آخر .

من هذا المنطلق يمكن أن تستخدم المعارضة والمفارقة الساخرة ـ اللتان تمزجان شفرات مختلفة فى الفن والأدب ـ كأسلوب بعد حداتى عندما تمزجان الحداثي بغيره . ولكن ليس بالضرورة أن تكون كل الثنائيات بعد الحداثية من قبيل المعارضة أو المفارقة الساخرة ، وبالمثل فليست كل المعارضات أو المفارقات الساخرة القائمة على المزاوجة من قبيل الأعمال بعد الحداثية بالمعنى الذى يقصده جنكس اذا لم يقترن فيها الحداثي بطرز أخرى (٨١) .

وكان أكيلى بونيتو Achille Bonito Oliva قد عرف الفن بعد الحداثى فى Transavantagarde International على أنه « قلب لفكرة التقدم رأسا على عقب ، تلك الفكرة التى كانت فى الماضى تتجه نحو التجريد الادراكى ، فالفن بعد الحداثى « يعود الى الطرز القديمة وفى الوقت نفسه يمضى للأمام » . كما يقول بونيتو أوليفا عن اتجاه « عبر الريادية » انه « تضمن الصنائع والفنون التى استبعدها تيار الريادة الحديث » ، وأنه « أعاد القيمة الى الصورة » بينما هو يدرك الطبيعة الاشكالية للتصوير ، فقد تلاعب هذا الاتجاه بالمعنى كى يستخدم المفارقة الساخرة ، وواجه الطبيعة التحليلية للفن الحديث بروح توفيقية جديدة ، واستبدل بالعناصر الجافة المتشددة المميزة لتيار الحداثة عناصر الثراء المترف والزخرفة وتعدد

الطرز ، كما تجاوز العدمية الى التبادل الثقافى المتفتح والى التلاقح والتلفيقية (٨٢) ٠

ورغم أن جنكس ينتقد (فى كتابه ١٩٨٦) مفهوم عبر الريادية (٨٣) ففى مقاله عن ما بعد الريادية (١٩٨٧) الذى أشرنا اليه فى حديثنا عن مارشال برمان يقول ان ما بعد الريادية تخلت عن أهداف الرواد الحداثيين الأوائل واستبدلت « الصدمة الجديدة المتولدة عن القديم كما عند ماريانى » بالصدمة « القديمة المتولدة عن الجديد » كما عند دوشان (٨٤) Duchamp ، فاذا اعتبرنا أن لوحة ماريانى امتداد لبعض تقاليد الحداثة مثل الاهتمام بعمليات الابداع الفنى ، فان عودتها الى لغة الكلاسيكية ونظرتها التاريخية والانسانية تساعد على جمع التقاليد الحديثة والكلاسيكية فى اطار جديد بالنسبة لجنكس ٠

كما يعلق جنكس (١٩٨٦) على عمل آخر لماريانى يتميز بالسخرية الشديدة وهو لوحة « مدرسة روما » (١٩٨٠ ــ ١٩٨١) (٨٥) فيقول ان العمل يمكن أن يلتزم بمعايير ما بعد الحداثة التى وصفها جنكس وفى الوقت نفسه يستخدم المحاكاة التهكمية والمعارضة والهجاء الى جانب النسق الكلاسيكى ٠ ويلاحظ أن جيمسون يذهب الى القول بأن لا معيارية المعارضة بعد الحديثة لا تسمح بوجود المحاكاة التهكمية النقدية أو الهجاء ، أما جنكس فيجد أمثلة كثيرة لهذين الأسلوبين فى تصوير ماريانى لتجار القطع الفنية والفنانين المعاصرين فى أزياء كلاسيكية ، كما يوضح أن السخرية اللاذعة تتضح فى استلهامه للكلاسيكية فى تقليده « لمدرسة أثينا لروفائيل Raphael (١٥١٠) ولبعض الكلاسيكيين المعجبين بروفائيل » (٨٦) ٠

وعلى الرغم من أن جنكس يدرك الفروق الكائنة بين عمارة ما بعد الحداثة وفنون ما بعد الحداثة فان استخدام لغة الكلاسيكية يمثل خيطا رفيعا من الخيوط التى تربط فن بعد الحداثة الذى يناقشه جنكس فى هذا الكتاب بعمارة ما بعد الحداثة (باستثناء مشكلة تصنيف الحداثيين وما بعد الحداثيين الى مجموعتين هما المصلحون المتشددون، والمناهضون للاصلاح غير المتشددين) (٨٨) ، ويركز جنكس على هذه النقطة فى مناقشة صورة معرض شتوتجارت (١٩٧٧ ــ ١٩٨٤) الذى أشرنا الى أن العمل بدأ فيه مع ظهور الطبعة الأولى من كتاب جنكس The Language of Post-Modern Architecture أما What is Post-Modernism ? فكانت طبعة ١٩٨٦ من هذا الكتاب من أوائل الأعمال التى تناولت هذا المعرض بالتفصيل بعد اكتماله عام ١٩٨٤ ٠

ويرى جنكس أن معرض شتوتجارت ليس مجرد مثال مدهش لاستخدام لغة العمارة الكلاسيكية فى بناية عامة على الطراز بعد الحديث الجديد ، ولكنه أيضا يزاوج بين الحديث والكلاسيكى بنفس طريقة المزاوجة بعد الحداثية بين الحديث والكلاسيكى ويستخدم زخارف مختلفة مثل الحليات والألوان والتاريخية والمفارقة الساخرة ، فمثلا من قبيل تلك المفارقة يشير جنكس الى اختفاء ساحة انتظار السيارات بشكل جميل تحت هيكل علوى كلاسيكى من تصميم ستيرلنج وشركاه ، ولتوفير التهوية لهذه الساحة الداخلية فقد أزيلت بعض الجدران من عدة واجهات حديثة فى المبنى مما يعطى ايحاء جمالا بمنظر شبيه بالأطلال الكلاسيكية (٨٩) . وهكذا نجد التعاضد والمفارقة يجمعان بين الوظيفية الحديثة والاستطيقية الكلاسيكية بعد الحديثة ، فالاستطيقية تحمي الوظيفية من التحول الى شكل مفرغ من الايحاء ، أما الوظيفية فتنفى عن الاستطيقية مظهر الصفوة التى تستنكف (٩٠) نقد الذات .

وبالاضافة الى الجمع بين الحديث والكلاسيكى فان جنكس يرى فى معرض شتوتجارت مثالا لابتكار بعد حديث وهو المجال الشعبى الجديد ، فنجد أن فناء المنحوتات يشبه ساحات النزال فى العصور الكلاسيكية فى اليونان وايطاليا ، ويمكن للجمهور أن ينتقل خلاله من أحد جوانب المعرض الى جانب آخر عن طريق ممر منحن (٩١) ، أى أن الكلاسيكى والحديث يجتمعان فيما وصفه جنكس « برمز للثقافة مزدوجة الشخصية » خاصة وأن المرء يدلف من باب دوار مطلى باللون البرتقالى البراق الى ساحة الرواق المعمد المنخفضة المشيدة على الطراز الدورى (٩٢) .

وهنا يصف جنكس الثقافة الحديثة بلفظ « ازدواجية الشخصية » (٩٣) ولكنه فى كتابه عن ما بعد الحداثة (١٩٨٦) ينتقد انتقادا دقيقا التعريف التفكيكى لما بعد الحداثة الذى يعدها حركة عدمية فوضوية ، كما يقول ايهاب حسن وبعض من كتبوا مقالات فى كتاب هال فوستر عن ثقافة ما بعد الحداثة (١٩٨٣) . وقد رأينا أن جنكس يعتبر سمات ما بعد الحداثة التى عرفتها هذه الرؤية التفكيكية هى فى الحقيقة سمات الحداثة المتأخرة وأن التفكيكيين كانوا مشوشين فى تناول هذا الأمر فجاءت آراؤهم باعثة على الخلط (٩٤) . ويخلص جنكس الى ضرورة اعادة تعريف العناصر التى تعد « بعد » حداثية من وجهة نظر ديفيز Davis ، وجولدبرجر Goldberger ، وفوستر Foster ، وجيمسون Jameson ، وليوتار Lyotard ، وبودريلار Baudrillard ، وكراوس Krauss ، وحسن Hassan ، وآخرين كثيرين لأن هذه العناصر عناصر حداثية متأخرة حيث انها « لاتزال متمسكة بتقاليد الجديد ، ولاترتبط

بالماضى فى علاقة معقدة ، وليس فيها تعددية أو تحوير للثقافة الغربية ـ أى أنهـا تهتم بالمعنى والاستمرارية والرمزية » (٩٥) • ولعله من باب المفارقة أن هذه التيارات بعد الحداثية هى نفسـها التى تسعى لتفكيك الحديث والحديث المتأخر الذى يراه جنكس أقرب لهذه التيـارات من تيارات ما بعد الحداثة فى الفنـون والعمارة التى يتحدث عنهـا والتى تقرن الحداثة بغيرها من الطرز وتحورها الى شكل جديد •

فى ضوء ما رأيناه من ارتباط عمارة ما بعد الحداثة بمجتمع ما بعد التصنيع (٧٦) يعتبر جنكس ان مبنى بنك شنغهاى هونج كونج مثـال للطراز الحديث المتأخر (٩٧) ، ويضيف قائلا « يختلط مفهـوم ما بعد الحداثة دائما بمفهوم الحداثة المتأخرة ، لأن كليهما ينبعان من ظـروف مجتمع ما بعد التصنيع » • فى هذا المجتمع يرى جنكس استمرار كثير من العناصر القديمة التى ميزت المجتمع الصناعى والحديث جنبا الى جنب مع تكنولوجيا ما بعد التصنيع الجديدة وصناعات الخدمات (٩٨) ، ويبدو أن جنكس يعد ظروف ما بعد التصنيع تشبه الظروف اللازمة لظهور ما بعد الحديث وان لم تكن وحدها كافية لذلك (٩٩) •

وينتقل جنكس من قضية الخلط بين ما بعـد الحداثة والحداثة المتأخرة بسبب اشتراكهما فى الأساس الذى نبعا منه ، ينتقل الى اتهام ليوتار بتجاهل مصطلحى ما بعد التصنيع وما بعد الحديث فى مستهل كتابه The Post-Modern Condit.on حيث يقول ان تلك الدراسة تهدف الى تناول « وضع المعرفة فى أكثر المجتمعات تقدما » ويقول جنكس انه « على الرغم من وجود صلة بين ما بعد الصناعى وما بعد الحديث فانها ليست صلة بسيطة ومباشرة كما يوحى بذلك ليوتار » (١٠٠) •

أشرنا فى الفصل الثالث أيضا الى أن جنكس كتب عام ١٩٨٦ (١٠١) عن بنك هونج كونج شنغهاى يقول : « انه أول بنـاء متعدد الجنسيات » حيث صنعت أجزاء منه فى عدة بلدان « واستخدمت فيه كل تكنولوجيات مجتمع ما بعد التصنيع • مثل الكمبيوتر والاتصالات الدولية الفورية »• ولذلك وطبقا لتعريفات ليوتار وآخرين فان هذا المبنى هو « نموذج حى لما بعد الحداثة •• ولكن الحقيقة خلاف ذلك ولو كان حقا نموذجا لما بعد الحداثة لكان فشلا ذريعا » (١٠٢)•كذلك أشرنا فى الفصل الثالث الى أن ليوتار لا يجعل ما بعد الصناعى مرادفا دقيقا لما بعد الحديث (لأنه حاول أن ينظر الى ما بعد الحداثة كقوة ينبغى توجيهها الى نقـد الرأسمالية ، وفى الوقت نفسه كان ليوتار يرى توازيا بين عمارة ما بعد الحداثة وبعض عناصر مجتمع ما بعد التصنيع من ناحية والرأسمالية من ناحية أخرى) ، الا أن نقادا آخرين مثل جيمسون يرونهما مترادفين (١٠٣) • كمـا أن

ليوتار دافع عن العناصر الريادية أو التجريبية فى الحداثة المزدهرة — وهو مالا يخفى على جنكس (١٠٤) — فى مواجهة مفهوم جنكس عن ما بعد الحداثة ، كما أنه يذهب مذهب حسن وآخرين فى بناء مفهومه عن ما بعد الحداثة على أساس نقد عناصر منتقاه من ما وراء القص فى تيار المودرنيه ، مثل الرأسمالية ، وعلى أساس الرأى التفكيكى الحديث المتأخر الذى يرى امكانية تفكيك جميع الفلسفات ، بالاضافة الى النقد الماركسى الحديث للرأسمالية (١٠٥) ٠

وفى عمل لاحق لجنكس Post-Modernism : The New Classicism in Art and Literature (١٠٦) نجـد أنه يكرر نقـده لمفهومى حسن وليونار عن ما بعد الحداثة التى يراها جنكس حداثة متأخرة ، بل ويذهب الى انتقاد العمارة التفكيكية الجديدة التى ظهرت فى منتصف الثمانينات ، بوصفها عمارة حداثية متأخرة ، وذلك فى مقـالات عديدة ظهرت بعـد الكتاب المذكور ٠

نقد جنكس لعمارة التفكيك

يتحدث جنكس عن شكل معمارى ينتمى للحداثة المتأخرة ، ومن أمثلته البنايات التى دخلت فى تشييدها التكنولوجيا المتقدمة مثل مبنى بنك هونج كونج شـــنغهاى الذى صممه نورمان فوستر Norman Foster ، هذا الشكل المعمارى يتزامن مع عمارة ما بعد الحداثة وان اختلف عنها ، كما يذهب جنكس فى بعض مقالاته الحدينة الى تصنيف الأشكال التفكيكية من العمارة على أنها حداثية متأخرة لا بعد حداثية ومن أمثلتها أعمال كل من : Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, Peter Eisenman . Zaha M. Hadid — Frank O. Gehr

ففى مقالة بعنوان : Deconstruction : the Pleasure of Absence (١٩٨٨) كتب جنكس :

لو أن حقا ثمة « عمارة حديثة جديدة » كما يزعم كثير من المعماريين والنقاد ، فلابد أنها تستند الى نظرية وممارسة جديدة للحداثة ٠ وفى السـنوات العشرين الأخـيرة لم نشهد سـوى ظهور التفكيك أو ما بعد البنيوية التى تصل بمذهب الصفوة الحداثى والتجريد الى اقصى حـــد ممكن ، وتبالغ فى الموتيفـات المعروفة من قبل وهـذا ما يجعلنى اسميها تيار حداثة متاخرة (١٠٧) ٠

ويشـير جنكس الى أن بعض من يسـمون بالتفكيكيين عمدوا فى السنوات الأخيرة الى استلهام أحد تيـارات التجريد الحداثى وهو تيـار

الانشاء فى الفن الذى ظهر فى روسيا فى العشرينيات من هـذا القرن Russian Constructivism ، ويشـــير الى أن فيليب جونســون Philip Johnson ومارك ويجلى Mark Wigley أعدا معرضا عن عمارة التفكيك فى عـام ١٩٨٨ ، وفى هـذا المعرض دمج مصـطلح الانشاء Constructivism مع التفكيك Deconstruction لاخراج مصطلح جديد هو تفكيك الانســاء Deconstructivism (١٠٨) الذى استخدم لوصف أعمال كل من : (Frank Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas Peter Eisenman, Zaha M. Hadid, Coop Himmelblau, Brnard Tschumi). (١٠٩) .

وقـد يبدو أن ثمة تناقضا فى الجمع بين مفهوم التفكيك والانشـاء بالمعنى الحرفى ، ولكننـا نقرأ فى مقـال بعنـوان Deconstructivist Architecture لمارك ويجـلى وفيليب جونسـون أن التفكيك « غالبا ما يكون عرضة لفهم خاطىء اذ يعتبر فضـا لأبنية ما ... » وأن « المعمارى المنتمى لمذهب تفكيك الانشـاء لا يحـل الابنيه ، وانما يحـدد المعضلات الكامنة فيها » (١١٠) . ويضيف ويجلى « ان هذا المعمارى يضع الأشـكال الخالصـة من التقاليد المعمارية نصب عينيه ويحدد أعراض الشوائب الباطنة فيها ، ثم يجتذب الشوائب الى السطح بسحبها باطف وانتزاعها بعنف فى آن : أى أن الشكل يخضع للتسـاؤل » (١١١) . ويربط ويجـلى هـذا المفهـوم بالانشـاء Constructivism ، فيقول : « لاستخراج تلك الشوائب يلجأ كل مشروع الى الاستراتيجيات الشكلية التى طورها الرواد الروس فى مطلع القرن العشرين . لقد كانت مدرسة الانشـاء الفنى الروسية بمثابة نقطة تحول مهمة تغيرت معهـا التقاليد المعمارية بشدة الى حد انبثـاق امكانات معمارية جديدة غريبـة لأول مرة » (١١٢) .

وفى عام ١٩٨٨ أجرى جنكس حوارا مع بيتر ايزنمان Peter Eisenman نشر فى Architectural Design (١١٣) حول مدى اتصـاف العمارة التفكيكية بسمة الانشـائية Constructivist (١١٤) ، وحول موضوع العلاقة بين التفكيك وما بعد الحداثة (١١٥) . وهنا يقول جنكس « ان ما بعد السيرياليين يرفضون وصف ما بعد الحديث عموما (١١٦) ، ولكن اذا كان أيزنمان فى منحاه التفكيكى يعد من المنتمين لتيار ما بعد الحداثة فهو انما ينتمى الى التوصيف الذى وضعه ايهاب حسن لذلك التيار » (١١٧) . ويتساءل جنكس اذا كان أيزنمان قد انزلق بعيدا عن هذا الدور فيأتى رد أيزنمان ردا تفكيكيا ـ وليس ردا بعـد حداثى من وجهة نظر جنكس ـ فيقول « ان الانزلاق ... لهو من خصائص ما بعد الحداثة » (١١٨) .

ويشير جنكس في الحوار الى أن كثيرا من المعماريين التفكيكيين يودون الابتعاد عن ما بعد الحداثة · فقد كتب برنارد تسكومي Bernard Tschumi الذي وصفه جيمسون وويجلى بأنه تفكيكي في طبعة Architectural Design الخاصه بالتفكيك في العمارة ، كتب عن مشروع خاص به وهو مشروع Parc de la Villette في باريس (١١٩) يقول : « لعل من الصواب التخلى عن فكرة العمارة بعد الحديثة كلية من أجل تبنى فكرة عمارة ما بعد النزعة الانسانية ، التى تؤكد على تشتيت دور الشخص وقوة الضبط الاجتماعى كما تؤكد على تأثير تلك اللامركزية على مفهوم الشكل المعمارى المتسق المتوحد » · ويضيف تسكومى « بيد أنه من المهم أن يفكر المرء لا انطلاقا من مبادىء التأليف الشكلى ولكن انطلاقا من الشك فى البنية ، أى نظام أى عمل معمارى وتقنياته والأساليب والاجراءات المتبعة فيه » (١٢٠) ·

(وجدير بالذكر أن جاك ديريدا يتناول ذلك المشروع بالنقاش فى بحث بعنوان Point de folie—maintenant l'architecture (١٢١)) ، ويقول تسكومى عن مشروعه انه يشجع « الصراع بدلا من التوليف ، والتجزىء بدلا من الوحدة ، والجنون والتلاعب أكثر من الاعداد الحريص » (١٢٢) ، ويقول ان المشروع يقلب بعض المبادىء « المقدسة بالنسبة للفترة الحديثة » ولكنه « يرتبط برؤية محددة لما بعد المودرنية » · وظل تسكومى يميز ما بين هذا المشروع والعمارة التى تؤكد على سيادة المعنى فى البناء المعمارى (١٢٣) ·

أما جنكس فعلى النقيض يؤكد على أهمية التعقد المكون من معايير واضحة وطاغية فى عمارة ما بعد الحداثة ، ولكنه كما رأينا يسلك مسلك فنتورى فى تفضيل التعقد والتناقض معا بدلا من تفضيل التجزىء على الوحدة ، أو الصراع على التوليف كما عند تسكومى ، وهذا مبدأ الاختلاف بين تسكومى وجنكس ، كما نجدهما أيضا يختلفان حول الانتقادات التى يوجهها تسكومى وآخرون الى عمارة ما بعد الحداثة التى يحبذها جنكس ·

وحتى أواسط السبعينيات لم يكن جنكس قد صاغ مفهومه عن ما بعد الحداثة بوصفها قرنا للحداثة بطرز أخرى ، وفى ذلك الوقت كان ايهاب حسن نشطا فى الكتابة عن ما بعد الحداثة التفكيكية ، ومنذ أن وضع جنكس قائمة المحددات الثلاثين لتمييز الحديث والحديث المتأخر عن ما بعد الحديث ، استخدم هذه القائمة للتمييز بين مفهومه وتلك الأشكال المعمارية التى يعدها حديثة متأخرة (١٢٤) · ومن المحددات التى نسبها جنكس للحداثة المتأخرة أنها « تستبقى القيم الحداثية بصقل اللغة السابقة » بدلا من قرنها بأنساق أخرى كما فى عمارة ما بعد الحداثة ،

ويبـدو أن هـذا الوصف ينطبق على احيـاء الانشـاء Constructivism في سـياق تفكيك الانشـاء Deconstructivism ، وعلى صقل الفنان المعمارى التفكيكى لنظرية التفكيك (١٢٥) ٠

وفى مواجهة ما بعد الحداثة التفكيكية يؤكد جنكس ايمانه بالحاجة الى تحوير الحديث بقرنه بأنساق أخرى تحافظ عليه الى حد ما ، ولكنه أيضا أكد على افتقاد قيم ما فى بعض الممارسات الحداثية بدلا من اعادة احياء القيم وترسيخها ، فمنذ كتابه The Language of Post-Modern Architecture وفى أعماله التالية طالب جنكس باستعادة القيم المفتقدة فى السمات الحداثية المتمثلة فى توسيع الفراغ والغاء الزخارف ، وفى عام ١٩٨٦ أكد على أن دور ناقدى ما بعد الحداثة لابد وأن يكون تقييم الأعمال والتمييز بينها ، وذلك أمر غير وارد فى اطار النسبية فى نظريات ليوتار ونظرائه :

ان الأمثلة المستمدة من الماضى لهى معايير موضـوعية نقيس عليها ما بعد الحداثة ٠ وقد تكون تعريفات الاتجاهات الفنية أكثر اتساعا من الاتجاهات العملية ، ولكن لا يزال من الممكن تحديد القيم تحديدا موضوعيا والتمييز على أساسها ٠ وهـذا ما يتفق عليه النقاد اليمينيون مثـل روجر سكرتون Roger Scruton واتيسنريون مثـل فولر Fuller والليبراليون مثـل ايرنست جومبريتش Ernst Gombrich الذين يدينـون النسـبية المتولدة من موقف ليوتار (١٢٦) ٠

وسنتناول فى الفصـل التالى انتقادات بيتر فولر لما بعد الحداثه التفكيكية ولجنكس (١٢٧) ٠ ولكن قبل الانتقال الى ذلك الفصل نتناول فى الأجزاء التالية من الفصل الحالى تحليل جنكس وأعماله من خـلال مناقشـة كتابه : Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture (١٩٨٧) وآرائه تعـد احيـاء لغة الكلاسيكية فى سياق ما بعد الحداثة تطورا من أهم التطورات التى صاحبت هذا التوجه ٠
Post-Modernism and the New Classicism in Art and Literature.

يختتم جنكس كتابه ? What is Post modernism بمسألة القيمة (١٩٨٦) ثم يعود اليها ثانية فى كتابه Post-Modernism and the New Classicism, in Art and Literature حيث يتحدث عن ظهور كلاسيكية ما بعـد الحـداثة (١٢٨) ، فيشـير فى تصـدير الكتاب الى الفرق بين ما بعد الحداثة كانفصال عن الماضى ونفى للحداثة ، والمفهوم الآخر عنها الذى يسعى لصبغ الحداثة باتجاهات النزعة الانسانية الغربية ، ومن ثم فان كلاسيكية ما بعد الحداثة هى بمثابة مزج لغة الكلاسيكية

بالحداثة وليست انفصالا عنها (١٢٨) • وقد حدد جنكس فيما بعد أربعة أنواع للعمارة الكلاسيكية بعد الحديثة ظهرت ما بين عامي ١٩٦٠ و ١٩٨٥ وهى : الكلاسيكية الأساسية (وتضم أعمال : Aldo Rossi — Mathias Ungers وأعمال Leon Krier الأخيرة)، والكلاسيكية النسبية (مثل متحف جيتى Getty حتى AT & T) والكلاسيكية الحضرية (مثل متحف شتوتجارت الذى صممه ستيرلنج) ، والكلاسيكية التلفيقية (روبرت فنتورى وتشارلز مور وآخرون) (١٣٠) •

وقبل الخوض فى أنواع العمارة الكلاسيكية بعد الحديثة يتناول جنكس مسألة ما بعد الحداثة فى الفنون البصرية ، فيقسم الفن الكلاسيكى بعد المعاصر فى فترة ١٩٦٠ _ ١٩٨٥ الى خمسة اتجاهات أساسية هى : الكلاسيكية الميتافيزيقية ، والكلاسيكية الروائية ، والكلاسيكية الرمزية ، والكلاسيكية الواقعية ، والحساسية الكلاسيكية (١٣١) • ويندرج كارله ماريا ماربانى تحت الكلاسيكية الميتافيزيقية ، أما Peter و Ron Kitaj David Hockney و Blake فيصنفون ضمن الكلاسيكية الروائية ، ويرفض جنكس أن يصنف Julian Schnabel على أنه كلاسيكى بعد حديث (١٣٢) بعكس ما رآه هال فوستر وآخرون الذين اعتبروا شنابل مثالا أصيلا لفن ما بعد الحداثة عند (المحافظين الجدد) (١٣٣) • بل ان أشكال فناجين الشاى المكسورة والوجوه الغريبة عند شنابل أقرب الى ما بعد الحداثة التفكيكية أكثر منها الى أى اتجاه آخر يوصف بالحداثة المتأخرة • وفى مقال لهال فوستر Hal Foster عن تيار ما بعد الحداثة بتوجهيه المحافظ الجديد وبعد البنيوى (١٣٤) يصنف فوستر شنابل على أنه أحد ممثلى ما بعد الحداثة المحافظة الجديدة ، الا أننا نجد اسم شنابل أيضا بين أسماء الفنانين التفكيكيين التى نشرت فى العددين ٣ ، ٤ من الجزء الرابع من دورية Art & Design (١٩٨٨) ، كما نجده مرتبطا عند الناقد كيم ليفين Kim Levin ببحث بودريلار عن « شىء ما وراء حدود التلاشى : محاكاة فائقة تعد نوعا من الاختفاء وراء الاختفاء » (١٣٥) •

وبالمقارنة بأعمال شنابل يسوق جنكس أمثلة من أعمال بعد حديثة مثل الرمزيات الكلاسيكية لماريانى ، وأعمال بليك الساخرة أو أعمال Stone Robert الموغلة فى التفاصيل الواقعية • كل هذه الأعمال تكشف عن الاهتمام ببناء العمل الفنى اما على أساس تعدد المستويات المجازية (كما عند ماريانى) ، أو على أساس مزاوجة الحداثة بالاشارات الكلاسيكية كما فى أعمال بليك مثل The Meeting حيث نجد اشارات للفن الكلاسيكى والى كل من هوكنى وكوربيه ، أو على أساس حشد التفاصيل الواقعية كما عند روبرتس _ كل هذا بدلا من تفكيك الصور كما فى الآنية المحطمة فى صور شنابل حيث يقتصر التعبير المجازى على قيمة حديثة واحدة وهى قيمة الغربة • وقد يدفع البعض بأن أعمال شنابل

واسلوبه تنتمى للحداثة المتأخرة فى سياق معالجة هؤلاء البعض لموضوع الغربة باسلوب التعبيرية الجديدة (١٣٦) ٠

ومن الواضح أن اختيار ناقد ما لمفهوم معين لما بعد الحداثة يؤثر على اختياره للأعمال التى يصفها بأنها أعمال بعد حديثة ، ففى حالة أعمال شنابل يفضل البعض اعتباره من المنتمين لما بعد الحداثة اذا كان مفهومهم لها هو « كله ماشى » (١٣٧) مثل سوزى جابلك Suzi Gablik ، أو أنها تهدف الى تفكيك ما عداها من صور الخطاب ، أو الى تصوير موت الشخص (١٣٨) ٠ أما اذا أخذنا بمفهوم جنكس عن ما بعد الحداثة كمزاوجة للحداثة بأنساق أخرى مثل لغة الكلاسيكية وقيمها الانسانية فمن الصعب عندئذ أن نعتبر أن شنابل من فنانى ما بعد الحداثة ٠

استعرضنا حتى الآن عددا من تعريفات ما بعد الحداثة ونظرياتها منذ مطلع القرن الحالى ، وظهور اتجاهين فلسفيين أساسيين فى السنوات الأخيرة تناول أحدهما ما بعد الحداثة بوصفها تفكيكا لأنساق خطابية حداثية معينة (من أجل الابقاء على خطاب التفكيك الذى ينتمى للحداثة المتأخرة) ، بينما تناولها الثانى بوصفها مزاوجة للحداثة بأنساق وطرز أخرى ، وبينا أن ثمة طرقا مختلفة لتصنيف الفنانين والأعمال الفنية تحت عنوان ما بعد الحداثة ، وأن ثمة نظريات عديدة مطروحة عن ما بعد الحداثة أمام الفنانين ليأخذوا منها بما يشاءون ٠ ولا شك فى أن المشاكل تبدأ اذا تجاهلنا هذه التعددية ، واذا أغفلنا الطبيعة الحداثية المتأخرة لنظريات التفكيك ، واذا أخفقنا فى فهم الفروض العديدة المختلفة الكامنة وراء وصف شخص ما أو عمل ما بأنه بعد حديث ، واذا حدنا عن الاستخدام الدقيق والمتسق لمصطلحات « التفكيكى » Deconstructionist أو « مزاوجة الشفرات » double-Coding فى تناولنا لاتجاه معين فى ما بعد الحداثة (١٣٩) ٠

وقد يكون من السهل تطبيق هذه المصطلحات اذا استخدمها صاحب النظرية أو العمل على نحو يعكس فهما دقيقا لمعناها ، ولكن حتى بدون موافقة صاحب النظرية أو العمل نجد أن بعض الصفات الواردة فى هذا الكتاب قد تساعد على توضيح نظرية أو عمل ما ، أو تمنع اطلاق وصف ما بعد الحديث على ما يظن أنه مثال لهذا التيار برمته بينما هو فى الواقع لا يتمشى مع أهداف وأفكار تفريعات كثيرة له ٠ ومثال ذلك عمل لروبرت روزنبلوم Robert Rosenblaum ينتمى لاتجاه ما بعد الحداثة التفكيكية وهو « الكلب فى الأعمال الفنية من الروكوكو حتى ما بعد الحداثة » (١٩٨٨) ، وفيه نرى رسما لفيليب تاف بعنوان « تشى تشى يشهد مصرع فن التصوير » (١٩٨٥) والكلب « تشى تشى » واقفا فى مواجهة صورة شبح له ، ويتكرر هذا الوضع الذى يشبه صورة المرآة عدة مرات

رأسيا (١٤٠) • ويدرك روزنبلوم المفارقة الساخرة التى يقصدها فيليب تاف Philip Taaffe ، ولكنه لا يصنفه على أنه من فنانى ما بعد الحداثة التفكيكية أو غيرها من التيارات الشبيهة ، بل يقول ان تاف يكشف عن « استهزاء يتميز به الجيل الجديد فى مواجهة الخواء ، ولكنه ينتهز الفرص مثله فى ذلك مثلنا جميعا » (١٤١) •

لا شك أن جنكس وغيره من نقاد ما بعد الحداثة سيعترضون على التعميم الضمنى فى هذه العبارة على كل تيارات ما بعد الحداثة التى يؤيدونها ، ومن جهة أخرى نجد أن اختيار روزنبلوم لصورة الكلب المتكررة تكرارا مطابقا للأصل وغيرها فى الجزء الخاص « بالكلب فى ما بعد الحداثة » انما يستحضر الى الذهن فنون البوب الحديثة المتأخرة مثل تكرار الصور عند وارهول Warhol ، والأعمال الحديثة المبكرة مثل العمل الشهير لدوشان Duchamp والمعروف باسم Nude Descending a staircase وتنويعات عليه (١٤٢) •

ان التشابه بين الصور المتسلسلة عند تاف وأعمال وارهول قد تستدعى للذهن أيضا استخدام بودريلار لأعمال وارهول فى توضيح مقولته عن « موت الأصل » و « نهاية التمثيل » فى سياق وصف عصر المحاكاة الحالى فى كتابه The Orders of Simulacra (١٤٣) ، فبينما نجد أن الكلب تشى تشى يواجه سلسلة أشباحه فى مراحل رأسية متعددة من التمثيل نجد أن بودريلار يتحدث فى هذا الكتاب (١٤٤) فى الجزء الخاص « بالواقعية الفائقة للمحاكاة » عن « تفكيك الواقع الى تفاصيل » وعن « الرؤية المنعكسة الى ما لا نهاية » وعن « الشكل المتسلسل » حيث « ينشتت الانتباه الموجه لشىء ما بسبب اشارة الشىء الى ذاته فى سلسلة لا نهائية » وحيث « يصبح الموت فى حد ذاته اغواء بمعنى أن الكائنات ذات الخصائص الجنسية لا تفنى بالموت ، وانما الموت بالنسبة لها شكل من أشكال التكاثر غير الجنسى » • وكان جاك ديريدا قد سبق له أن كتب مقالا عن الفنان Valerio Adami أشار فيه الى أن تسمية آدامى لعملية CHI و ICHمستمدة مما كتبه ديريدا بعنوان : After Glas عن رسومات آدامى (١٤٥) • فمهما اعتبرنا أن القيمة الرئيسية فى رسم تاف هى الموت أو التكاثر أو الوهم فان « تفكيك » الصورة الى سلسلة من الصورة المنعكسة ربما يستلهم تيمات تفكيكية عديدة مثل ما ذكرناه آنفا ، بالاضافة الى بعض تقنيات فن التصوير الحديث المتأخر أكثر من مبادىء بعض اتجاهات ما بعد الحداثة التى ناقشناها فى هذا الكتاب (١٤٦) •

نعود الى كتاب جنكس Post-Modernism لنجد أن الفصل الأول

عن « قيم ما بعد الحداثة » يوضح أن قيمة ما بعد الحديث لا تكمن أساسا فى تفكيك الصور الأخرى أو الانساق الأخرى ولكن فى الامتزاج بقيم أخرى • ويصف جنكس ما بعد الحداثة بأنها « منع التدمير الفاجر للمدن » وبأنها أرست مبادىء ايجابية للنمو فى مدينة واحدة على الأقل وأنها استعادت الحضور الانسانى ولم تلغه • يقول جنكس :

على العكس من الاعتقاد السائد فان ما بعد الحداثة ليست حركة رجعية ولا مناهضة للحداثة ، فهى تتقبل اكتشافات القرن العشرين مثل اكتشافات فرويد وآينشتين وهنرى فورد ، وتسلم بأن الحربين العالميتين والثقافة الشعبية قد أصبحت جزءا لا يتجزأ من صورة عالمنا المعاصر ، ولكنها لا تكون أيديولوجية كاملة من تلك المعطيات • ما بعد الحداثة باختصار وكما يوحى بذلك المصطلح مدينة للحداثة ولكنها تتجاوزها عن طريق مزجها باهتمامات أخرى (١٤٨) •

من هذا المنطلق يقول جنكس ان العنصر الشائع فى تلفيقية ما بعد الحداثة فى السبعينيات هو الهجوم على فكرة الفئات الثابتة مثل الفن الرفيع والذوق الراقى والكلاسيكية والحداثة (١٤٩) ، ولكن هذه التلفيقية تتجه نحو تعدد الأذواق مما يعنى العودة الى الزخرف وتنوع الأساليب والمفاهيم والقيم (١٥٠) •

ويقول جنكس ان ما بعد الحداثة قد ولدت فنونا راقية وفنونا هابطة مثلها فى ذلك مثل كل الحركات ، وهذا لا يعنى مجرد سوء تطبيق المفاهيم ، فهناك مشاكل فى كيفية التمييز بين الراقى والهابط خاصة وأن الحداثة تشجع تعدد الأذواق • ولكن جنكس يقول ان الأعمال الناشئة فى ظل ما بعد الحديث منها ما ينطبق أكثر من غيره على المزاوجة بين الحديث والكلاسيكى كلغة شعبية جديدة • كما نذكر أن جنكس يشير فى ختام What is Post-Modernism ? (١٩٨٦) الى أنه يستخدم أمثلة من الماضى كمعايير موضوعية لتقييم الأعمال بعد الحديثة (وهذه الأمثلة يتحقق فيها البناء الرمزى المشترك والذى يشبه الهدف من كلاسيكية ما بعد الحداثة) (١٥١) • وربما يكون اختيار هذه الأمثلة ينطوى على أحكام قيمة الى حد ما ، ولكن من الممكن تناول تلك القيم المستترة فى اطار توجهات ما بعد الحداثة التى تشجع المشاركة بين المعمارى والمستخدم • ويضيف جنكس أنه من المستحسن أن نستمد من الماضى معايير موضوعية « لقياس الجهود الحالية » فى حقبة تتسم بالتعددية فى محاولة لتفادى « الأحكام النسبية » • « فعندما تفقد القيم المطلقة مصداقيتها يحل محلها التاريخ والتقاليد كنقطة ابتداء » (١٥٢) •

ويستمر جنكس فى تبنى رأيه المضاد لليوتار اذ يرى أن التعددية

لا تعنى بالضرورة القضاء على القيم التى أرسيت من قبل ولكنها تعنى التسليم بالتنوع : « بما أننا لا نشترك فى الرؤية الميتافيزيقية ، ومع دخول النسبية الى الدين والتحرر الاجتماعى والتقدم والعلم وهى ما يطلق عليه ليوتار أشكال القص العظمى « the grand narratives » لم يعد من الممكن أن يشترك الناس فى نظرة واحدة الى العالم ، ومن ثم « تنشأ لغة تعددية فى مجال الاستطيقا خاصة الاستطيقا الحضرية » (١٥٣) • ورغم أن جنكس يتبنى نظرية تعددية بعيدة عن نسبية ليوتار فانه نفسه يقول ان آراء « العديد من نقاد ما بعد الحداثة » ومنهم جنكس نفسه « تتفق مع ليوتار » (١٥٤) •

واستنادا الى هذه الآراء يعترض جنكس على الاسراف فى ربط الحديث بالكلاسيكى ، ويعد معرض شتوتجارت بمثابة مثال لهذا المزج ولكنه مزج ملىء بالصدوع :

ان أنسب الطرز للمجتمع المفتوح ليس الطراز الذى يجمع الحداثة بالكلاسيكية الجديدة ، ولا أسلوب ريكاردو بوفيل Ricardo Bofill فى استخدام الأحجار الضخمة الأحادية ، وانما هو الطراز الذى يسلم باننا ننطلق من منطلقات هشة عندما هجرنا ثوابت الثقافة المسيحية ، ورغم هويتنا النابعة من الماضى ركنا الى التكنولوجيا المتغيرة واستبد بها• ان احساسنا نتاج لهذا التكسير والانفصال ، ولكننا لم نمقت التعددية التى نشأت فى ظل هذه الظروف ، وانما سعدنا بما أتت به من استمرارية واستطيقا مختلطة فى حياتنا اليومية على العكس من النظم المتكاملة التى تبدو مصطنعة ومقيدة (١٥٥) •

ويشير جنكس الى معرض شتوتجارت تحديدا فيقول :

يعبر معرض شتوتجارت تعبيرا مباشرا عن هذه الظروف بعد الحداثية تعبيرا جميلا مشروخا ، فعلى الجانب المطل على الشارع الرئيسى تغلب الهارمونيات الكلاسيكية المجتمعة فى حائط من طراز شنكل Schnikel مشيد من حجر الرمل امام خلفية من الخرسانة ويتداخل مع البناء الكلى بطريقة لا تكاد تكون ملحوظة أقواس وشبابيك رومانية ، وكورنيش مصرى ، والسطح المحبب (الخرفش) ، ومجموعة موتيفات كلاسيكية ومستطيلات ودوائر • فى هذا البناء يمثل الطراز التقليدى والطراز الحديث ثنائيا أساسيا وفى الوقت نفسه يعكس تقابلا شديدا وهو ما يقصده ستيرلنج الذى يعبر عن هذا التقابل دون ان يحله (١٥٦) •

من الواضح هنا أن ما بعد الحداثة ترفض المزج المفتعل الزائف بين الحديث والكلاسيكى ، وأنها تطرح أفكارها فى هذا الشأن مع وعيها التاريخى بأهمية الحفاظ على الماضى والحاضر حتى وان لم يمتزجا ،

« فلا التقليدية ولا الحداثة لها الغلبة وليس ثمة توليف للأضداد كما فى فلسفة هيجل ، وانما مجرد مجاورة نظرتين الى العالم وما ينطوى عليه ذلك من مفارقة ساخرة حيث ان كلا منهما عكس الأخرى • فقد استخدم الطراز الحديث ذو التكنولوجيا المتقدمة كحلية رمزية ، أما الخشونة التقليدية فتكسو البناء » (١٥٧) • ويشترك جنكس مع ليوتار فى أن ما بعد الحداثة لا تسعى وراء نوع من التلفيق كما عند هيجل • ولكن رؤية جنكس بعكس ليوتار لا تسمح بنوع من الجدل يتوقف عند المرحلة الثانية من الجدل عند هيجل : القضية ـ القضية الضد ـ التأليف الذى يخرج قضية ثالثة جديدة ـ أى عند مرحلة القضية الضد أو التفكيك أو النقد الدائم • ويبدو أن رؤية جنكس تعكس نوعا قديما من الجدل السقراطى الكلاسيكى حيث يوجد موقفان يعلقان على بعضهما البعض بحيث يعمق كل منهما الآخر ويغيره ، دون تحويلهما الى مزيج متجانس • وقد نرى أن معرض شتوتجارت مثال جيد للحوار الكلاسيكى (١٥٨) بين أشكال مختلفة لأنه يبين الطبائع المختلفة بل والمتناقضة لهذه الأشكال ، وفى الوقت نفسه يستخدمها لبناء « كل » جديد ، وأحيانا لبناء هيكل هارمونى غير متجانس كما يقول جنكس فى المبدأ الأول من المبادىء التى صاغها عن ما بعد الحديث (١٥٩) •

وقبل أن يلخص جنكس هذه المبادىء يعود الى مسألة القيمة التى تطرحها ما بعد الحداثة فى الفصل العاشر من كتابه Post-Modernism :

يكشف العمل بعد الحديث عن مكاسب حقيقية تحققت للعمارة الحديثة • فنجد عودة الى اللغة التمثيلية عند كل من فنتورى ومور وستيرلنج وايزوزاكى واستخدامات متعددة لها ، بل وأنساقا متباينة تناسب الأذواق المختلفة وتحمل رسائل مختلفة • وفى هذا التنوع تسليم بتعددية ثقافة الغنوصية اللا أدرية agnostic طلبا « للوحدة الصعبة » من خلال محاولة مزج قيم شائعة مثل استمرارية التاريخ والسياق الحضرى والصورة البشرية للألوهية والاستجابة الحسية للشكل واللون (١٦٠) •

أما مبادىء كلاسيكية ما بعد الحديث عند جنكس فهى باختصار ما يلى :

١ ـ الهارمونية غير المتجانسة (أو الجمال المتنافر) •

٢ ـ التعددية (الثقافية والسياسية) •

٣ ـ الحضرية الرقيقة (أو السياقية ـ فكرة مؤداها أن المبانى الجديدة يجب أن تتناسب مع السياق العمرانى وتصنع امتدادا له) •

٤ ـ تجسيد الألوهية فى سمات بشرية (زخرفة توحى بالجسد البشرى) ·

٥ ـ التاريخية التى تتضمن العلاقة بين الماضى والحاضر ، والايحاء بالاسترجاع وبروز المحاكاة التهكمية والحنين للماضى والمعارضة ، وهو ما يصفه جنكس بقوله : «الأجناس الأدبية المتواضعة التى يظنها البعض هى كل ما تعنيه بعد الحداثة » (١٦٢) ·

٦ ـ العودة الى المضمون (مع تعدد الروايات بدلا من خط قصصى واحد) ·

٧ ـ المزج واستخدام المفارقة الساخرة (١٦٣) والغموض والتناقض (١٦٤) ، فالمفارقة الساخرة والغموض « مفهومان أساسيان فى أدب الحداثة ، وقد أخذ بهما أصحاب تيار ما بعد الحداثة وتوسعا فى استخدامهما فى اتجاه فن التصوير والعمارة · ويضيف جنكس أن فكرة ازدواجية المعنى ترجع الى هرقليطس ونيقولا Heraclitus-Nicholas of Cusa · (كما يشير جنكس فى What is Post-Modernism ? (١٩٨٦) الى أحد رسامى الحداثة المهتمين بالمزاوجة وهو رينيه ماجريت René Magritte كمبشر ببعض ملامح فن التصوير بعد الحديث (١٦٥) · ويوحى جنكس بأن أحد الفروق المهمة فى تناول المحاكاة التهكمية والمفارقة الساخرة فى تيار الحداثة وتيار ما بعد الحداثة أن التيار الثانى فى استخدامه لهذين الاسلوبين يتخذ من الحداثة ذاتها موضوعا للمفارقة أو المحاكاة أو التأريخ) (١٦٦) · وفى النهاية يقول جنكس ان المزاوجة يمكن أن تستخدم « بطريقة عكسية للتأكيد على الخلافات كما عند ستيرلنج وسيل Stirling, Salle » · ولكن أيا كان أسلوب التعبير فانه يكشف عن امكانية وجود التناولات المتقابلة والأذواق المختلفة (١٦٧)·

٨ ـ عند استخدام أنساق متعددة استخداما متسقا لغرض محدد تنشأ سمة أخرى يسعى اليها تيار ما بعد الحداثة وهى تعدد الدلالات Multivalence ، فالعمل ذو الدلالات المتعددة ينتشر الى بقية أجزاء البيئة المحيطة أو يرتبط باشارات كثيرة مجاورة له ، وبتداعيات شتى ·

٩ ـ العلاقة المركبة مع الماضى أو اعادة تفسير التقاليد (وهى ما يعده جنكس شرطا ينبغى توافره حتى تنتشر الدلالات المتعددة لعمل ما) ·

١٠ـ صقل الأشكل الزخرفية التعبيرية الجديدة لتجديد التقاليد الماضية (وتتضمن هذه الأشكال : المزاوجة ـ المفارقة الساخرة ـ الاقتباس التلفيقى ، وكثيرا مما ذكره جنكس ، وتكون تلك الأشكال مثالا للنص الذى نجد فيه المزاوجة ، والمفارقة الساخرة ، والاقتباس التلفيقى والمعارضة) (١٦٨) ·

١١ـ العودة الى المركز المفقود ، ويأتي ذلك بعد اشارة جنكس الى « العودة الى النزعة الانسانية ، ولكن بدون الميتافيزيقا المتكاملة التى دعمت عصر النهضة » ويضيف جنكس :

تتجسد هذه العودة تجسدا واعيا عند أراتا ايزوزاكى Arata Iso Zaki كتعليق على افتقاد المركز فى الحياة اليابانية ... كما نجدها بصورة لا شعورية فى معرض شتوتجارت لجيمس ستيرلنج ، وعند مايكل جريفز فى Human Building وعند ريكاردو بوفيل Ricardo Bofill فى مونبلييه ، وعند كل معمارى من معماريي ما بعد الحداثة اذا أعد خطة مركزية ثم ظل يضرب أخماسا فى أسداس ، ماذا يضع فى المركز . ان هذه مفارقة مزعجة ولكنها تكشف عن الكثير ، فثمة رغبة فى التوصل لشىء جماعى رتيب ، نشترك فيه جميعا ونحتفى به أيما احتفاء ، ولكن ما من شىء يلبى هذه الرغبة تلبية كاملة (١٦٩) .

وكان جنكس قد أشار الى أن مركز الساحة العامة فى معرض شتوتجارت مركز فارغ وهذه مفارقة ساخرة ، فبدلا من وضع رمز له قداسة نجد ماسورة صرف مهيأة للعمل ولكنها أيضا مصممة لتعطى ايحاءات جمالية معينة . وكان جنكس قد تبادل الرأى مع ستيرلنج حول طبيعة المركز ، وخلص الى أن خواء المركز قد يرمز عند البعض الى الاحساس بالضياع ، وعند البعض الآخر الى علمنة القيم المقدسة من خلال النزعة الانسانية) (١٧٠) .

والاشارة هنا الى نظريات ما بعد الحداثة التى تنتمى الى تيار الحداثة المتأخرة والتى تتناول موت الشخص ، والاشارة أيضا الى التفكيك الذى يرمز الى غياب المركز عند بعض المعماريين مثل ايزوزاكى . وجدير بالذكر أن جنكس (١٩٨٧) ينتقد النظرية بعد الحداثية عن « موت الشخص الفنان » لأنها « تفرط فى ابراز دور التقاليد ، وتبدد قدرات الفرد على التخليق والتوليف » (١٧٢) . وعلى العكس من هذه النظرية يعود جنكس فى رؤيته لما بعد الحداثة الى « المركز المفقود » والى الفرد صاحب العمل ، حيث يبين أن المعانى المختلفة التى يسبغها المستخدم والمشاهد على عمارة ما بعد الحداثة تسترجع شيئا من دلالة « المركز المفقود » بل وتمثل هذه المعانى ذاتها « حضورا فى هذا المركز المفقود » (١٧٣) ، ويرى جنكس أن الفنان الحداثى قد يرى أن الأشياء تنفصل والمركز يتلاشى ، على حين أن ما بعد الحداثة تحمل الرد الجدلى على ذلك وهو « أن الأشياء تتهاوى معا ، وليس ثمة مركز وانما علاقات بين الأشياء » (١٧٤) .

وقد يكون الهدف من تيار ما بعد الحداثة أن يتحول الى مصدر

للقوانين والقيم العالمية (١٧٥) ، ولكن الفرد بعد الحديث عند جنكس قادر على اقامة علاقات جديدة من بقايا علاقات الماضى القديمة ، وعلى التأكيد على امكانية تعدد القيم الجديدة (١٧٦) • وسنتناول فى الفصل التالى آراء فرامبتون Frampton وبورتوجيزى Portoghesi وفولر Fuller التى تختلف عن نظريات جنكس عن دور الفرد فى ما بعد الحداثة والأشكال بعد الحداثية التى يخلقها الفرد أو يتأملها •

نظريات أخرى بديلة
« كله ماشي »

رأينا فى الفصل الرابع أن تشارلز جنكس الناقد والمؤرخ المعمارى يصف عددا من المعماريين بأنهم ينتمون لتيار ما بعد الحداثة استنادا الى عدد من السمات من بينها المزاوجة . وقد وضع جنكس العديد من المؤشرات التى تغطى الطرز المتعددة التى يمكن أن نجدها فى عمارة ما بعد الحداثة ، ولكن من هؤلاء المعماريين من لا يتفق مع جنكس فى تعريفاته أو فلسفته أو حتى وصفه لأعمالهم على أنها أعمال بعد حديثة ، ولعل ذلك مرجعه لاختلافهم مع تفسير معين لما بعد الحداثة أو فهم خاطىء لها ، سواء أكان ذلك تفسير جنكس أو غيره ، ومن ثم نستطيع أن نطلع على المزيد من نظريات العمارة القائمة حاليا بدراسة تعليقات هؤلاء المعماريين على أعمالهم وتعلقات بعضهم على البعض الآخر بما وراءها من فروض شتى تختلف عما ذهب جنكس اليه .

وقد اقترح مؤرخ آخر من مؤرخى عمارة ما بعد الحداثة وهو هاينريش كلوتز Heinrich Klotz عشر سمات أساسية لما بعد الحداثة فى فن العمارة وهى : الاقليمية ـ التمثيل الخيالى ـ رؤية المبنى كقطعة فنية ـ تعدد المعانى ـ الشعر ـ الارتجال والتلقائية ـ التاريخ والمفارقة الساخرة ـ السياقية ـ تعدد الطرز ـ الخيال الى جانب الوظيفة (٣) . ويوحى كلوتز بأن هدفه الأساسى يناظر هدف جنكس من وضع هذه القائمة وهو « لفت النظر الى عمارة ما بعد الحداثة بوصفها مراجعة للحداثة » (٤) . ومن الجدير بالذكر أن جنكس نفسه يختلف اختلافا صريحا مع بعض السمات المحددة التى اقترحها كلوتز ، لذلك فمن المتوقع أن نجد بعض الاختلافات فى تناولهما لما بعد الحديث وفى تناول من يستلهمون أعمالهما لتعريف ما بعد الحديث .

كينيث فرامبتون Kenneth Frampton

أشرنا فى الفصل الرابع الى رؤية أخرى لما بعد الحداثة وهى رؤية كينيث فرامبتون الذى طرح نظرية للعمارة فى مجموعة مقالات عن ثقافة

ما بعد الحداثة أشرف عليها هال فوستر ، ويرى فرامبتون العمارة المعاصرة المثالية على أنها « عمارة مقاومة » تبتعد عن « خرافة التقدم التى ظهرت مع التنوير » كما تبتعد عن « النزعة الرجعية غـير الواقعية للعودة الى الأشكال المعمارية التى ميزت عصر ما قبل التصنيع » (٦) ٠

طرح فرامبتون هذه الأفكار فى مقالة بعنـوان Towards a Critical Regionalism (١٩٨٣) فى المجمـوعة المـذكورة ، كمـا انتقد الفلسفة الكامنة وراء معرض العمارة الذى نظمه باولو بورتوجيزى لبينالى فينيسيا ١٩٨٠ فى مقـالة بعنـوان : Some Reflections on Postmodernism and Architecture (٧) ، معربا عن رغبته فى مواجهة « قوى السيطرة الانجليزية ـ الأمريكية فيما يسمى بالعمارة بعد الحديثة التى نظر لها ووضـع ايديولوجيتها تشارلز جنكس فى كتـاب The Language of Post-Modern Architecture (٨) ، ومعبرا عن رغبته فى استخدام مصطلح « الاقليمية النقـدية » « لاستحضار حالة واقعيـة وافتراضية تزدهر فى ظلهـا الثقافة النقدية المعمارية فى مكان بعينه فى مقابل السـيطرة الثقافية للقوى المهيمنة » (٩) ٠ ويقول « من الناحية النظرية على الأقل تقاوم الثقافة النقدية محاولة قوى التحديث أن تبتلع هذه الثقافة تماما ، وفى الوقت نفسه فانها لا ترفض حركة التحديث » (١٠) ٠

ان نقد فرامبتون لجنكس (١٩٨٦) وأعماله ، ونقده لمعرض فنون ما بعد الحداثة الذى نظمه بورتوجيزى لبينالى فينيسيا ١٩٨٠ تحت عنوان « حضور الماضى ونهاية التحريم » (١١) يوحى بأن كلا الناقدين لم يعرضا شكلا نقديا من أشـكال العمـارة ٠ ولكن جنكس كما رأينـا ـ ومعه بورتوجيزى ـ ينتقد على الأقل بعض الملامح المهيمنة فى حركة التحديث والكامنة وراء عمارة الحداثة وما بعد الحداثة ، والتى تبدو أحيانا منمقة فى أعمال الحداثة المعمارية المتأخرة أو العمارة التى تستخدم التكنولوجيا المتقدمة (١٢) ٠

يسـتهل جنكس كتـابه The Language of Post-Modern Architecture (١٩٧٧) بقوله ان عناصر الغربة فى الحداثة تمثل هدفا سعت ما بعد الحداثة الى القضاء عليه ، وبعد ذلك بحوالى عشر سنوات كتب مقالا عن « ما بعد الريادية » (١٩٨٧) قال فيه « ان تيار ما بعد الحداثة فى فن العمارة أكثر من أى فن آخر يواجهه فشل الحداثة فى صورة تفجير المساكن الشعبية المعيبة التى تتكرر على فترات قريبـة ، ولذلك فالمعمارة بعد التحديث تواجه «موت الحداثة» مواجهة مباشرة » ٠ ويضيف جنكس « ان التحديث المتمثل فى قوى الهدم والبناء ، من أجل التجديد العمرانى والرأسـمالية يتبدى فى مجـال البيئة أكثر من أى مجـال آخر » (١٣) ٠

ومن الواضح هنا أن جنكس يعتبر ما بعد الحداثة علاجا للآثار المدمرة للتحديث ويؤيد الى حد ما الدور النقدى الريادى الذى يرى فرامبتون أنه ضرورى للعمارة (١٤) • وقد أشرنا في الفصل الرابع الى أن عمارة الحداثة وعمارة ما بعد الحداثة نشأتا في مجتمع ما بعد التصنيع الذى نشطت فيه قوى التحديث ، ولكن ظهور هذه القوى من وجهة نظر جنكس ليس وحده تفسيرا كافيا لما بعد الحديث (أو النقد بعد الحديث لقوى التحديث) (١٥) •

باولو بورتوجيزى Paolo Portoghesi

فى معرض « حضور الماضى » الذى نظمه باولو بورتوجيزى لبينالى فينيسيا ١٩٨٠ عرض جون بلاتو John Blatteau عملا بعنوان « بورتريه معمارى » يحمل العبارة التالية كعنوان جانبى « من الممكن ثانية أن نتعلم من التقاليد ونربط أعمالنا بالأعمال الراقية الجميلة من الماضى » • ولم تكن هذه العودة للتقاليد والأعمال السالفة الجميلة الراقية هى القيمة الوحيدة فى عمل بورتوجيزى عن ما بعد الحداثة ، لأنه مثل جنكس يعتبر أن ما بعد الحداثة تنبع من الاستياء والرفض « للمودرنية » (١٦) •

يبدأ الفصل الأول من كتاب بورتوجيزى Post-Modern : The Architecture of the Post industrial Society (١٩٨٢) بفصل بعنوان « ماذا يعنى بعد الحديث ؟ » ، حيث يقول المؤلف ان المصطلح لا يعنى « مجموعة أشياء متآلفة متجانسة » ولكن « فائدته فى أنه يسمح لنا بتجميع ومقارنة أشياء مختلفة نشأت من عدم قبولنا للمكونات المتنافرة للحداثة » (١٧) • ويذهب بورتوجيزى الى حد اعتبار ما بعد الحداثة انفصالا عن الحداثة على العكس من رأى جنكس ، فيقول « ان ما بعد الحديث رفض ، أو انسلاخ ، أو شجب فهو أكثر من مجرد تغيير فى الاتجاه ، ولعل بورتوجيزى فى رأيه هذا أقرب الى ليوتار منه الى جنكس . حيث يستمد بالفعل تأييد ليوتار لفكرته عن « تفسخ المبادى الجوهرية للمودرنية المعمارية » •

لقد اهتزت المبادىء الأساسية للمودرنية المعمارية بسبب أزمة التشريع النظرى الذى يطلق عليه جان فرانسوا ليوتار « ندرة مصداقية الوان القص العظمى ، واليوم تعترضنا مشكلة المعنى دون امل تحرير البشرية كما تأمل مدرسة التنوير ، أو تحرير الروح كما تأمل المدرسة المثالية الألمانية ، أو تحرير البروليتاريا باقامة مجتمع متلاحم مما يزعزع المبادىء الأساسية للمودرنية المعمارية • تلك المبادىء الأساسية تتمثل فى مجموعة من المعادلات التى لا نجد سوى أمثلة تافهة للبرهنة عليها ،

وهذه المعادلات هى : المفيد = الجميل ، الحقيقة البنيوية = المكانة أو الرونق الجمالى (الاستطيقى) ، والاصرار على القاعدة الوظيفية « الشكل يتبع الوظيفة » و « العمارة لابد وأن تتوافق مع البناء » و « الزخرفة جريمـة » وما الى ذلك ••• فبـدلا من الايمان بالتصميمات المركزية الكاملة ، والسعى بكل همة نحو الخلاص نجد أنه فى ظل ظروف ما بعد الحداثة تتبدل الصراعات الصغيرة المحددة باهداف محددة لتيـار ما بعد الحداثة ذات تأثير عظيم لقدرتها على تغيير نظم العلاقات (١٨) •

وبعد ذلك يعود بورتوجيزى الى ليوتار حيث يربط الشك بعد الحداثى فى ألوان الخطاب المودرنية على حـد وصف ليوتار بتساؤلات معماريى بعد الحداثة عن الحداثة ذاتها :

بمـا أن ألوان الخطاب العظمى التى تستهدف تفسيرات موحـدة وتنبؤات تطبيقية قد انهـارت فقد أصبحت استراتيجية الاستماع أمـرا حتميا ، وبمستطاع المفكرين الآن أن يستعيدوا دورا واضحا فى التساؤل عن رغبات مجتمع الواقع وأهدافه (وكما يقول ليوتار ان عدم تصديق ألوان الخطاب العظمى هو ما يميز الموقف بعد الحديث) •

كما يتحدث بورتوجيزى عن اعادة دور الفرد الى جماعة المستخدمين :

يجب أن ننظر الى اهتمـام المعمـارى بالتاريخ وباعادة اسـتخدام الأشكال ونظم التوليف التقليدية جنبا الى جنب مع هذا التساؤل الذى يحصى التقاليد والأعراف الثابتة ، وجنبا الى جنب مع استرجاع دور الفرد الى جماعة المستخدمين بعد ما طال افتقاد هذا الدور بسبب النظرية الآلية الى الشكل التى أصبحت مشروعة مع الحركة الحديثة (١٩) •

ولعل بورتوجيزى أكثر تفـاؤلا من ليوتار بشأن امكانات ما بعد الحداثة فى عصر ما بعد التصنيع ، ويبدو أنه يقول ان تيار ما بعد الحداثة الذى نشأ فى ذلك المجتمع بعد الصناعى أدى الى احياء التقاليد (٢٠) فى صورة بعد حداثية • ولكنه مثل جنكس ينتقد الكثير من آثار التحديث ، بينما يتفادى التشاؤم التام فى رؤيته لما بعد التصنيع كأساس لما بعد الحديث •

فالمجتمع بعد الصـناعى عند بورتوجيزى وجنكس أحـدثت فيـه « التكنولوجيـا الالكترونية الجـديدة » تغييرا فى عصرنا ليصبح عصر المعلومات والاتصالات • ولذلك يقول بورتوجيزى ان العمارة أصبحت :

أداة لانتاج ونقل نماذج الاتصال التى تسـاوى فى مجتمع ما قيمة القوانين والمؤسسات المدنية الأخرى ، فهذه النماذج تقوم على الاستحواذ على بقاع معينة فى الأرض وتغييرها تغييرا تاما ، وعلى مر القرون أسهمت

هذه النماذج فى ترسيخ وصقل هوية تلك البقاع (حيث قامت المدن) وهوية المجتمعات (٢١) ٠

ثم يقول « نظرا لاستخدام التكنولوجيا والأشكال غير المرتبطة بالمكان أو التقاليد أفلست العمارة فجأة ، وعندما اكتشفنا هذا الافلاس عادت الأشكال المعمارية الأولى الى الظهور كأدوات اتصال ثمينة » (٢٢) ٠

ويرى بورتوجيزى أن المحافظين الجدد ليسوا هم من يعودون الى التقاليد الفنية للماضى لمواجهة آثار التحديث التى إستشرت مع الحداثة ، بل هؤلاء الذين يعملون « للحفاظ على المودرنية بأى ثمن » (٢٣) ، ويضيف بورتوجيزى :

ان المحافظين الجدد غير قادرين على تفنيد النقد الشديد لتقاليد الجديد ، فيتحدثون عن مشروع المودرنية الناقص الذى لابد من أن يستكملوه، ويتجاهلون أن التغير الحقيقى يلزمه مناقشة الأسس الجوهرية لمشروع المودرنية لا نتائجه فحسب ٠ كما يرفضون الاعتراف بأن الاتصال بتقاليد الفن الحديث العظيم يكمن اليوم فى الجرأة على القطيعة مع الماضى لا فى الاحتفاظ بعلاماته الواهية (٢٤) (ذلك الماضى الذى كان بالأمس حديثا) ٠

المحافظون الجدد حقا وفقا لهذه العبارة هم هابرماس وغيره ممن دافعوا عن مشروع المودرنية ضد ما بعد الحداثة والتى أطلقوا على أصحابها تسمية المحافظين الجدد ٠ كما يدافع بورتوجيزى عن عمارة ما بعد الحداثة وتاريخيتها كمخرج من مشاكل المودرنية والتحديث الى وضع جديد بعد حداثى ، وذلك على العكس من موقف ليوتار (الذى ينتقد هابرماس لدفاعه عن خطاب المودرنية) ٠

كما يتحدث بورتوجيزى فى مقدمة كتابه عن « تشكل لون جديد من النهضة ٠٠٠ يهدف الى استرجاع جوانب معينة من الماضى ، وهذا لا يعنى اعتراض مسار التاريخ بل القضاء على توقف التاريخ » ، ويضيف انه يتهم المدينة الحديثة بأنها نتاج تحالف البيروقراطية والشمولية ويشير الى أن أكبر أخطاء العمارة الحديثة ليس فى استخدامها لقوى ما بعد التصنيع ولكن فى « القطيعة مع الاتصال التاريخى » (٢٥) ، كما يكتب عن عمارة جديدة فى ظل ما بعد الحداثة يصفها بأنها عمارة التواصل بطريقة تشبه ما ذهب اليه جنكس ، ولكنه يؤكد على الطبيعة « التصويرية » لمبانى هذا الطراز المعمارى ، فيقول : « يمكن اعتبار عمارة ما بعد الحداثة عموما عودة الى النماذج الأصيلة ، أو استرجاعا لترابط التقاليد المعمارية مما يجعلها أساسا لخلق طراز معمارى تواصلى ، طراز يقوم على الصورة من أجل حضارة تقوم على الصورة » (٢٦) ٠

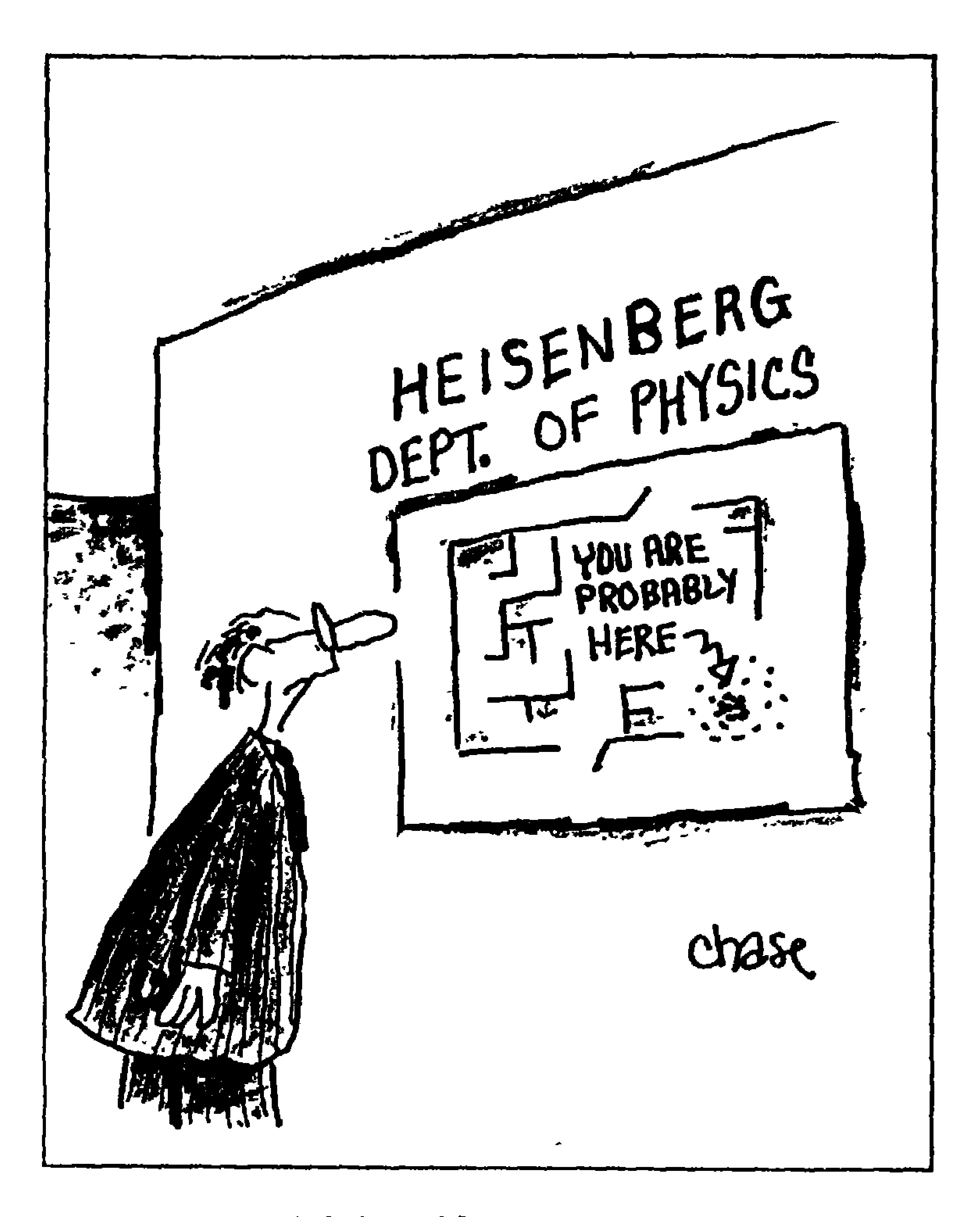
وبالاضافة الى اتفاق بورتوجيزى مع جنكس فى أمر العلاقة المتبادلة بين تكنولوجيات ما بعد التصنيع وعمـارة ما بعد الحداثة ، وفى مسألة استهداف مزيد من التواصل يبدو أن بورتوجيزى يتفق أيضا مع جنكس فى ايمـانه بقدرة كلاسيكية ما بعد الحداثة على اسـترجاع بعض القيم المفقودة فى الحداثة باعطاء بعض الأمثلة عن الأعراف التاريخية الماضية لتقييم الجديد وبنائه على أساسها ، فيقول : « الكلاسيكية ليست طرازا ، وانما نظرة الى العمارة بوصفهـا احدى المؤسسـات البشرية ، فلم تعد الكلاسيكية فن الكمال والمجتمع المتوازن الذى يشدنا الحنين اليه ، وانما اسلوب تفكير بشأن العمارة يستفيد من ثوابت تاريخية معينة فى الذاكرة الجمعية ومن امكانية الاتفاق بالرجوع الى تقـاليد أصيلة ... يشترك المجتمع كله فى الاعتزاز بهـا (٢٧) » .

وعن العمارة الجديدة يقول بورتوجيزى « انها أقرب لغالبية الناس من العمارة التكنوقراطية التى نشأت من أزمة حركة الحداثة لأنها تستعير دائما من الأصول المشتركة » . وترتبط هذه العمارة فى نظره بمجموعة جديدة من « القيم العالمية » فهى « ثابتة لا تتغير ومطبوعة فى نفوس الجميع من خلال تجربة مشتركة ، تجربة الفراغ التاريخى لأنها تستلهم تقاليد ذات قيم عالمية لا تتناسب مع بنية فوقية ايديولوجية ولكن مع خصائص دائمة تتعلق بادراك الفراغ وشغل حيز من الفراغ (٢٨) .

وقد تختلف الآراء فى كون هذه الخصائص دائمة وثابتة فى مسألة الاحساس بالفراغ وشغل حيز منه ، وفى الوقت ذاته تسمح تلك الخصائص بقدر من التنويعات فيما بين العناصر الفردية الداخلة فى الادراك وشغل الحيز . ولكن ربما يقصد بورتوجيزى أن هذه العناصر ليست كلهـا عناصر دائمة ثابتة بمعنى أنها تمنع التغيير والتنويع ، فهو عندما يتحدث عن « العودة الى السمترية والتكرار » فى اطار العودة للتقاليد القديمة يوحى بأن هذه السمات تسمح بمزيد من حرية الاختيار أمام المعمارى أكثر من « الرفض المتسـلط والسافر » لهذه التقاليد كمـا عند برونو زيفى Bruno Zevi فى كتابه The Modern Language of Architecture

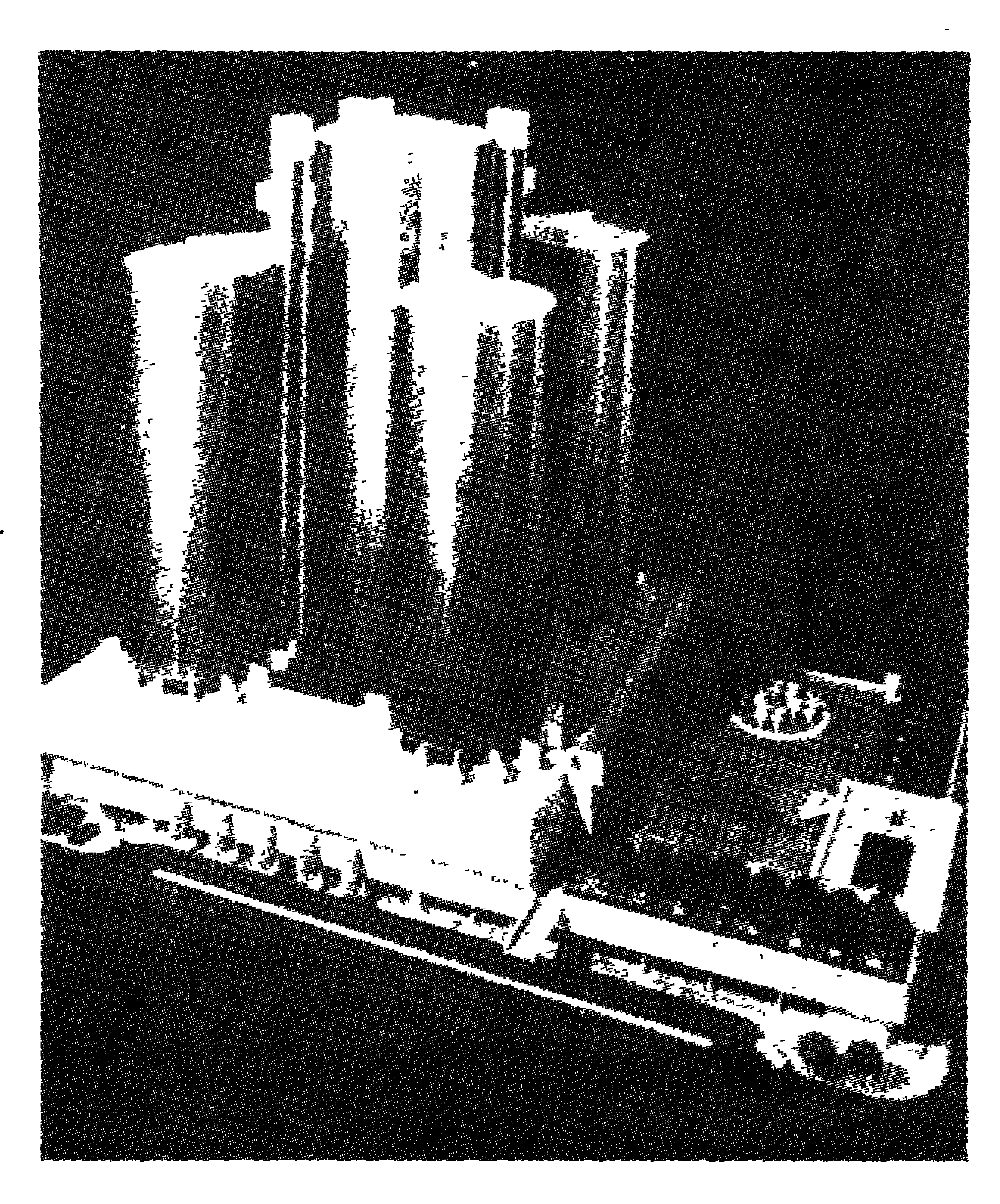
ويقتبس بورتوجيزى فقرة من اعـلان مبـادىء اتحاد التضـامن البولندى ، منتقدا شمولية العمارة فى القرن العشرين :

الشمولية هى الملمح الأساسى فى عمارة القرن العشرين وهى ليست نتـاجا لظـروف سـياسية واجتمـاعية فحسب ، فخـرافة العـلم والتكنولوجيا ، والتزايد السكانى الهائل ، والاعتقاد الأعمى فى التقدم ، والتعددية المختلطة بالفوضى كل ذلك أدى الى الاعتقاد بأن الانسان ذاته لا يدرى كيف يعيش ، وأن العمـارة عليهـا مسئولية الرد على ذلك التساؤل . ان فن العمارة فى هذا القرن يضع الايديولوجية فى مقابل

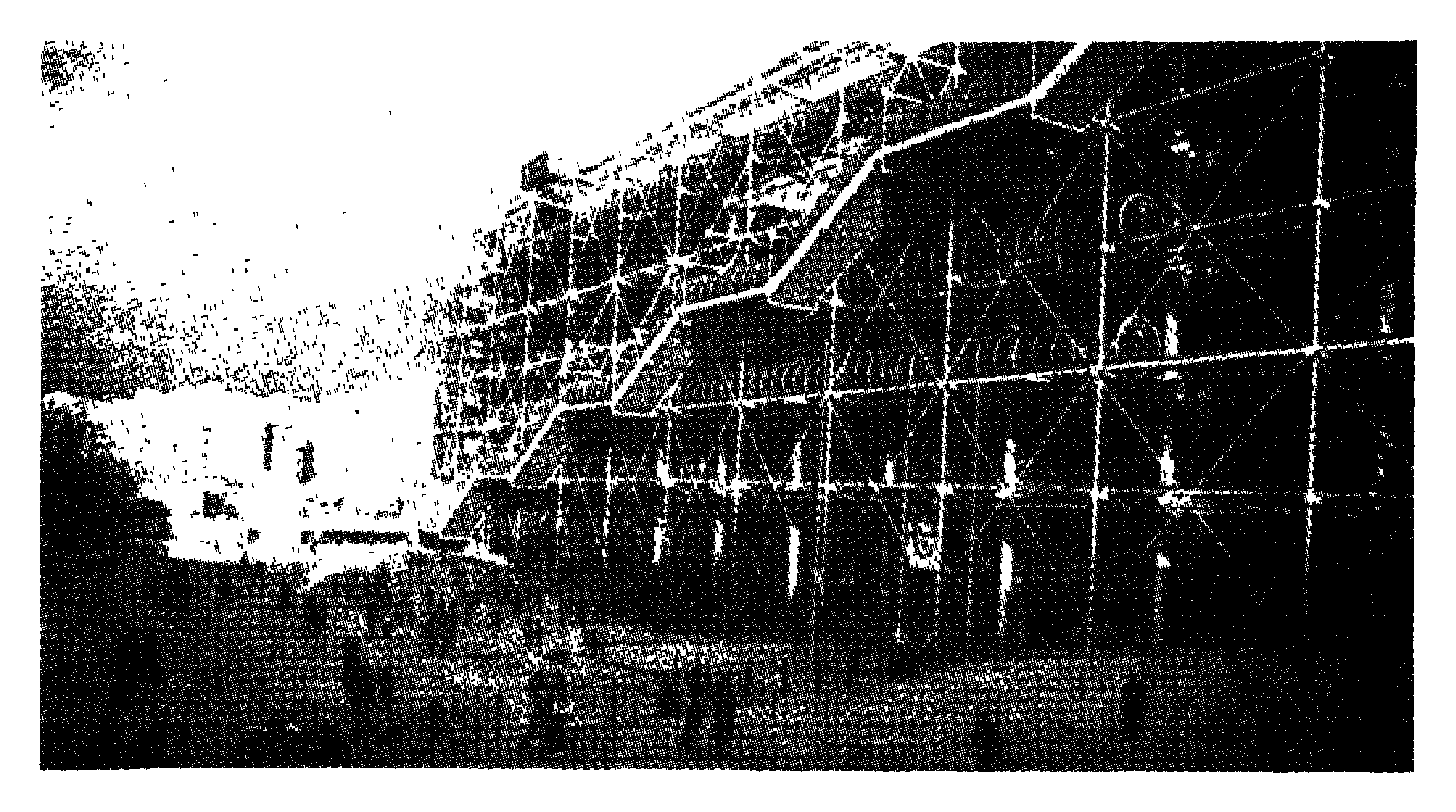


١ ـ قسم هايزنبرج للفيزياء. لتشيس Chance: New Directions for Statistics and Computing

صورة مأخوذة من Times Higher Education Supplement, 16 February. 1990, p 25



٢ ـ نموذج لفندق بونافنيتر لجون بورتمان ـ لوس أنجلوس، ١٩٧٦
صورة مأخوذة من كتاب تشارلز جنكس تمثل ابنية الحداثة المتأخرة The Language of Post-Modern Architecture Ist to 5 th edns (London, 1987), p.34



٣ ـ مركز بومبيدو ريزوبيانو وريتشارد روجرز ١٩٧٠ ـ ١٩٧٧.

يعلق جنكس على هذه الصورة فى كتابه What is post - Modernism? (London, 1986), p.36

بقوله «إن تركيز تيار الحداثة على الهياكل وتوزيع الفراغ، والمساحات الحالية، والتفاصيل الصناعية والتجريد يصل لأقصى حد له فى الحداثة المتأخرة، التى تسمى خطأ بما بعد الحداثة



٤ ـ صالة بنك هونج كونج شنغهاي ـ نورمان فوستر وشركاه، ١٩٨٢ ـ ١٩٨٦

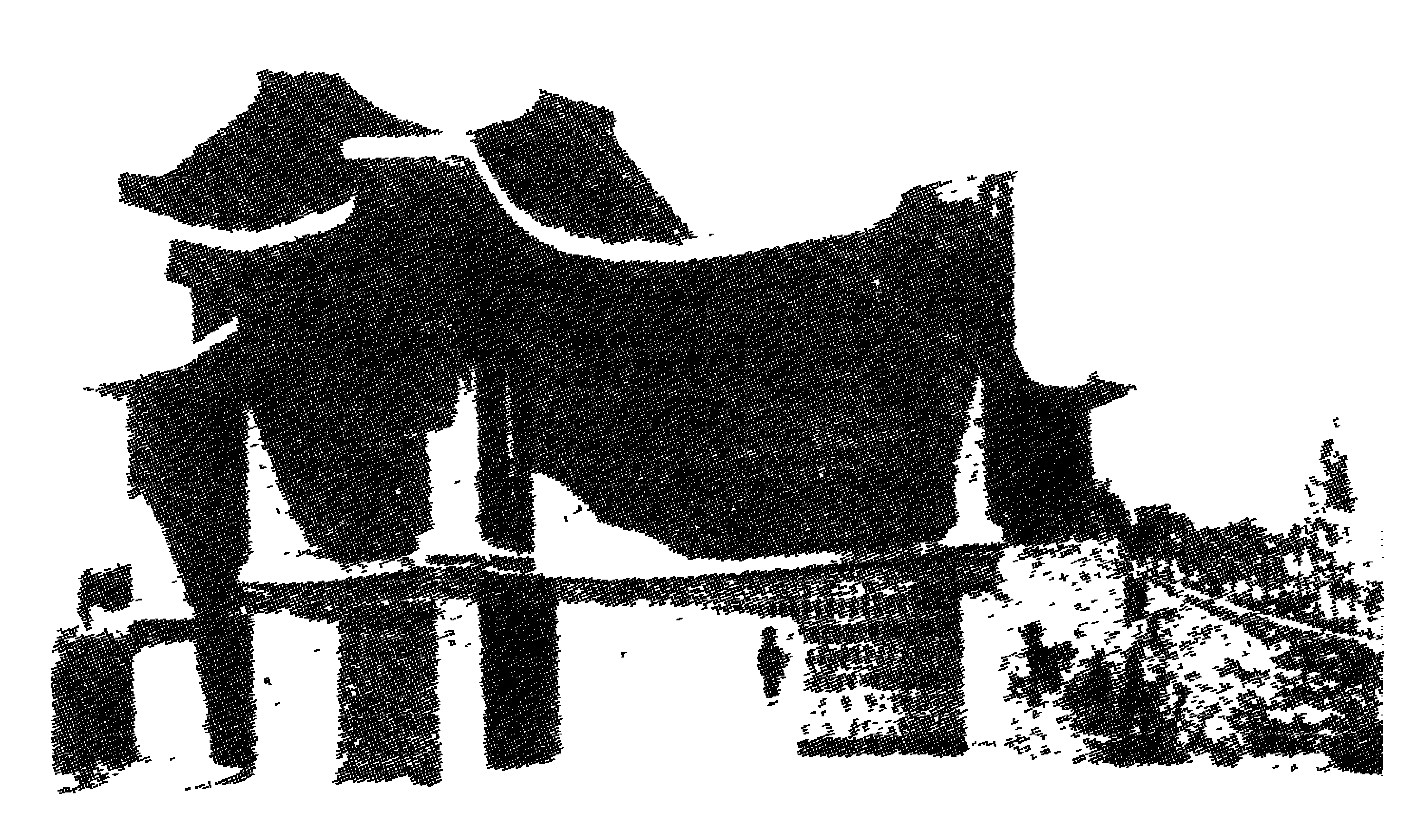
مثال آخر لأبنية الحداثة المتأخرة. Charles Jencks What is Post- Modernism? (London, 1986), p 41.



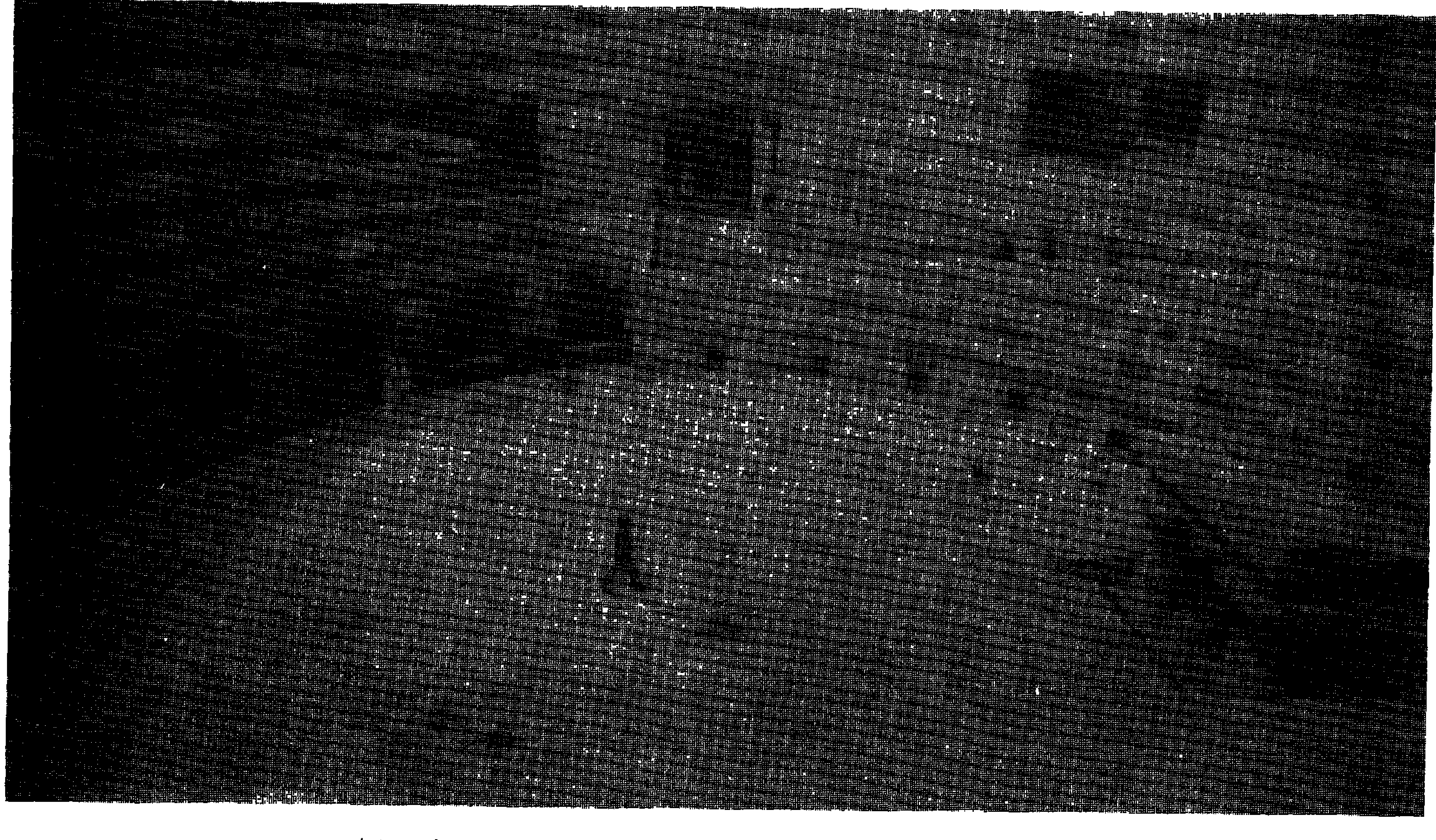
- تعجير مبنى Pruitt - Igoe من Charles Jencks, The Language of Post - Modern Archi-
tectuer, p 9

٦ ـ «ارتفـــاع شـــاهق»

Osbert Lancaster. A Cartoon
History of Architecture (London,
1975), p. 191



٧ ـــ Casa Baldi لـورتوجـيزى ١٩٥٩ ـ ١٩٦١ - Charles Jencks The Language of Post - Modern Architecture, p 81



٨ ـ قاعة المنحوتات معرض فيرتمبورج الحديد بشتوتجارت. ١٩٧٧ ـ ١٩٨٤ لجيمس ستيرلنج وميشيل ويلفورد وشركاهما

Charles Jencks What is post - Modernisn?, p 17

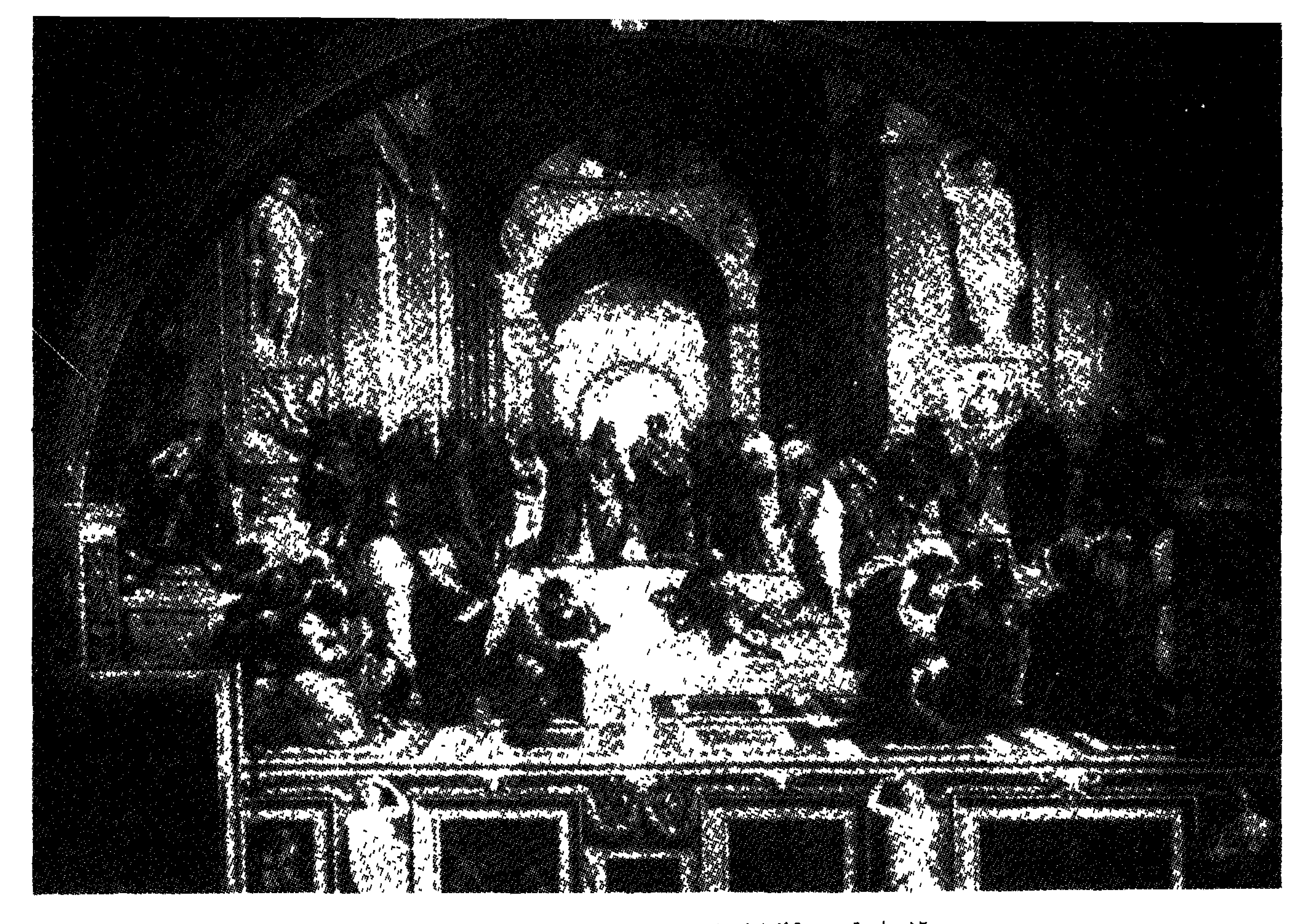


٩ ـ «اليد تأتمر بأمر العقل ـ كارلو ماريا ماريانى، ١٩٨٢ صورة غلاف. Charles Jencks, What is post - Modernism?

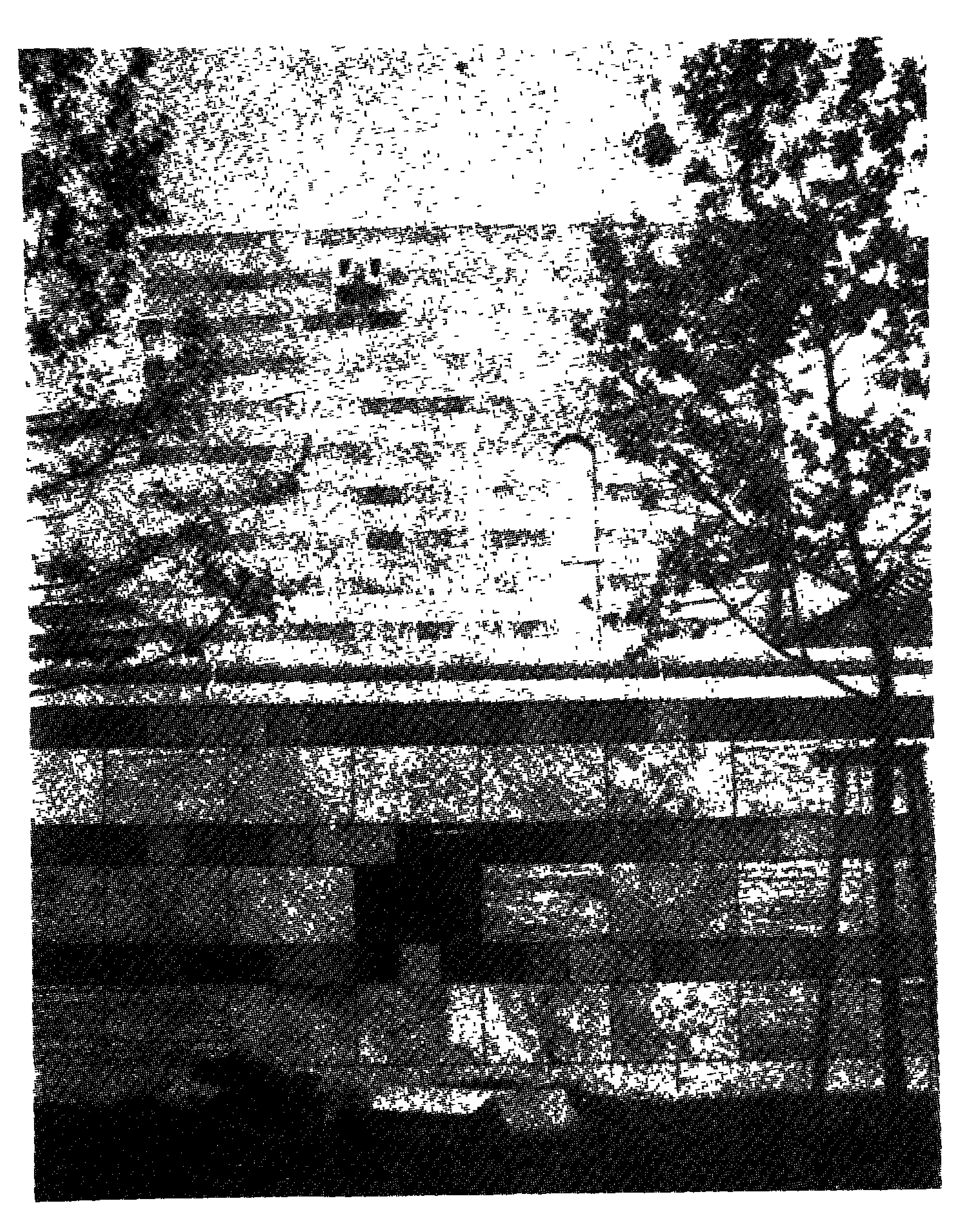


١٠ ـ سـول شـتـاينبـرج،
رسـم مـأخـوذ من
The New World
(new York, 1965)

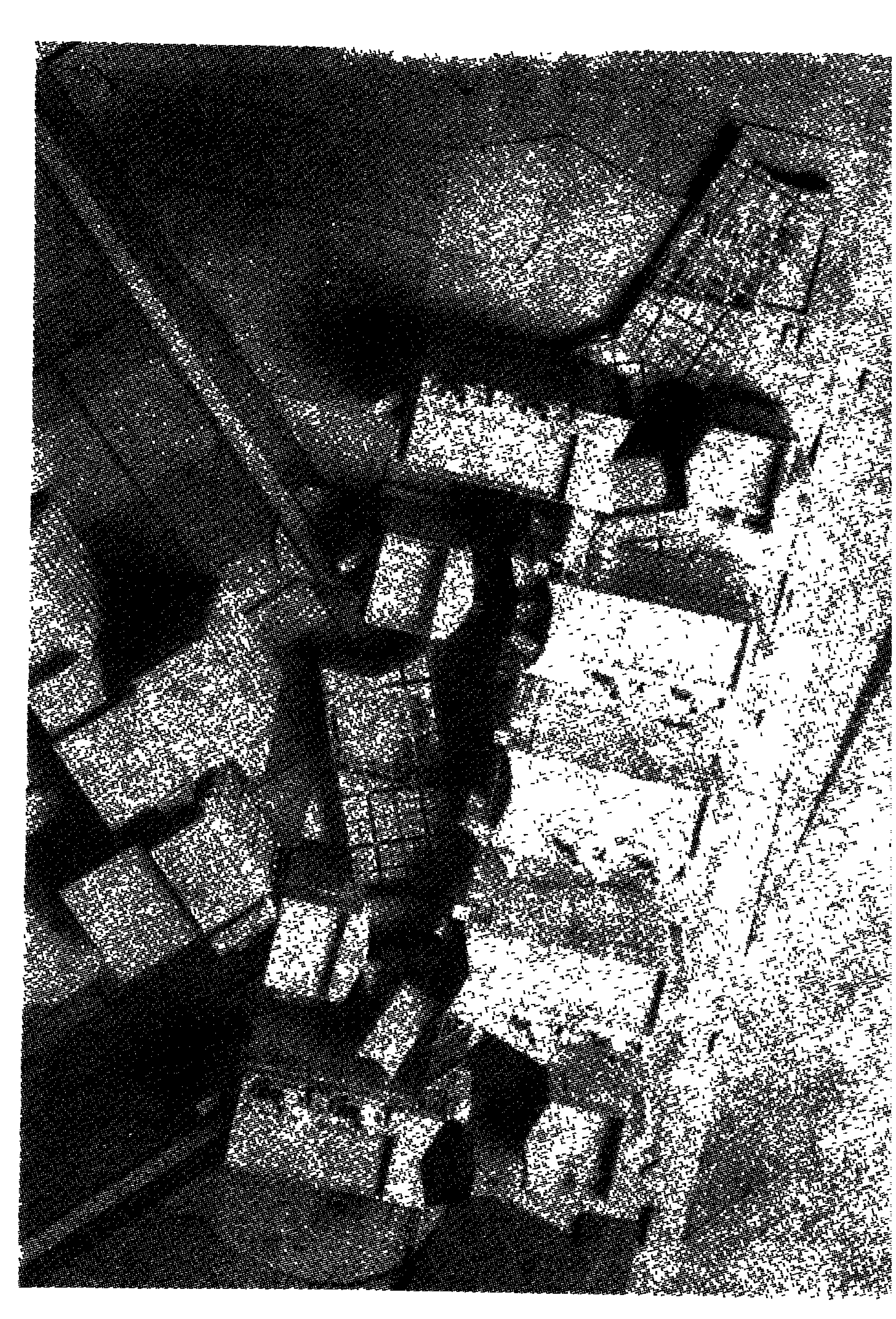
١١ ـ كوكبة الأسد كـارلو ماريا مـاريانى ١٩٨٠ ـ ١٩٨١. Charles Jencks What ıs post - Mod-
ernısm?, p.24



١٢ ـ لوحة «مدرسة أثينا» لروفائيل (عام ١٥١٠) ـ الفاتيكان بروما



١٢ ـ جزء من واجهة معرض فيرتمبورج الحديد بشتوتجارت جيمس ستيرلنج وميشيل ويلفورد وشركاهما.
١٩٧٧ ـ ١٩٨٤
Charles Jencks, What is post - Modernism?, p. 16



١٤ ـ ماكيت لوقع مركز البيولوجيا بجامعة فرانكفورت ـ تصميم بيتر أيزنمان Phili p Johnson and
Mark Wigley, deconstructionist Architecture (New york,1988),p.57

١٥ ـ الشتاء. جيوليان شنابل، ١٩٨٢

(رسم على الخشب بألوان زيتية ومواد أخرى)

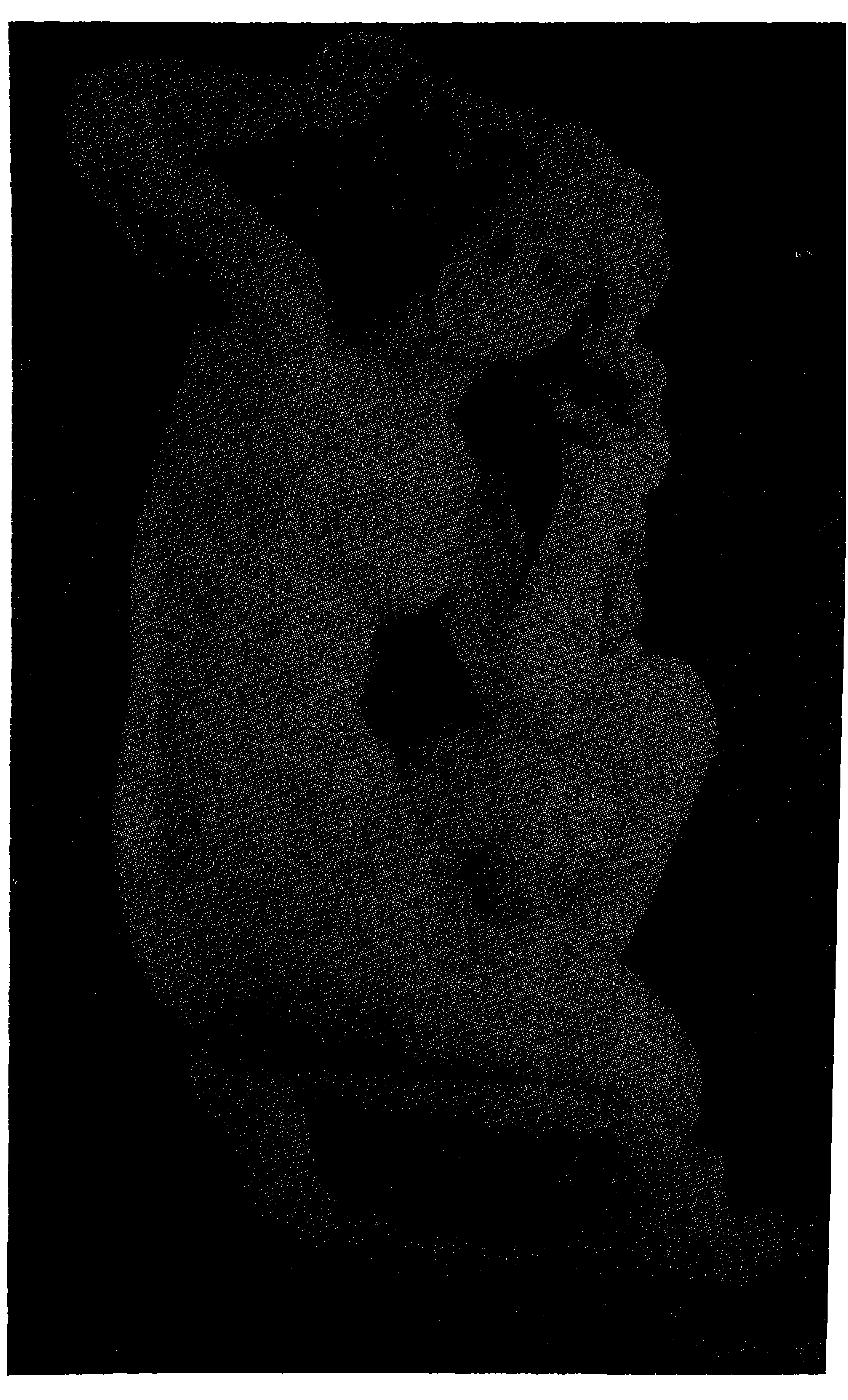
Achille bonito oliva.
transavantgarde International
(Milan, 1982). p,45.



١٦ ـ «اللقاء» أو «طاب يومك يا مستر هوكني» ـ بيتر بليك ١٩٨١ ـ ١٩٨٢. Charles Jencks. what is post - Modernism?. pp.4.5.



١٧ - «صباح الخير مسيو كوربيه». جوستاف كوربيه، ١٨٥٤



١٨ ـ «افروديت جالسة القرفصاء» متحف رودس للآثار القديمة

هذا العمل الكلاسيكى وأمثاله نجد منه لمحات فى صورة الفتاة التى تمرح بلوح التزلج فى صورة بليك بجانب شخصية هوكنى



١٩ ـ «تشى تشى يشهد موت فى التصوير» لفيليب تاف (من مجموعة بيتر برلمز) Robert Rosenblum,
the Dog in Art from Rococo to Post - Modernism (New york, 1988), p.112.

الحياة ، والمشروعات فى مقابل الواقع • ولكيلا تتعقد مهمة المعماريين وتتباعد عن الواقع أكثر من ذلك يجب أن نستعيد التواصل المعمارى بالبحث عن أفكار معمارية جوهرية جديدة مثل الطراز ، والأسلوب والعقدة (٣٠) •

ويشير بورتوجيزى الى ضرورة نشأة مفهوم جديد عن المدينة فى عصر ما بعد التصنيع وذلك فى فصل بعنوان « مدينة ما بعد التصنيع »: بين الحماس والصفاقة » فيقول : « لقد فقدت مدننا القدرة على التعبير عن قيم المجتمع ، والرغبات الجماعية ، ودور المؤسسات » (٣١) • وقبل أن يصل بورتوجيزى لهذا الرأى ، يكتب عن قدرة العمارة بعد الحديثة على الرجوع الى قيم انسانية أساسية فى الفصل الذى يتناول أحد أعمال ألدو روسى وهو Teatro del Monde الذى عرض فى بينالى فينيسيا ١٩٨٠ الذى كان يراه بمثابة « تعليق على حياة الانسان » • وهنا يتفق بورتوجيزى مع أندريه جورز André Gorz فى أن « المجتمع لن يصلح أبدا اعتمادا على تنظيمه وانما يصلح بفضل ما يتيحه للأفراد من استقلالية وتنظيم ذاتى وتعاون طوعى » (٣٢) • وبهذه الروح يفسر بورتوجيزى دعوة آلان تورين Alain Touraine الى « مساحات من الفراغ بدون مقاييس معيارية » ، حيث يرى أن هذه دعوة الى « فسحة تسمح للناس باعادة تنظيم طموحهم لتكوين شخصية مستقلة » ، « بل والى علاقات اجتماعية حميمة جديدة » (٣٣) • والمقصود بالمقاييس المعيارية التى لا يريدها تورين مقاييس « الجهاز البيروقراطى » الذى يتحدث عنه بورتوجيزى فى كتابه كأحد أسباب مشاكل المدينة الحديثة (٣٤) •

ويكتب بورتوجيزى عن مصير مدينة ما بعد التصنيع فى تفاؤل يتفوق به على تورين وبودريلار ، فيقول :

اننا نحيا فى عصر المعلومات ، وسنتعود أن نرى المدينة كنظام من الاشارات أو كل متكامل من الجداول المحتملة من جدول الحياة الروتينية اليومية الى جدول رحلات السائح • ويجب ألا نترك للصدفة أمر تداخل هذه المسارات ، فلابد أن نهتم بالمدينة اهتمام الفلاح بتطعيم النباتات لنسمح بالتنوع فى اطار التواصل (٣٥) •

ثم يشكو بورتوجيزى من « التشاؤم المطلق » عند « بعض المفكرين الشيوعيين » بشأن استمرار النشاط الفكرى ، ويرى هذا أحد أعراض المشاكل التى يجب مواجهتها فى المدينة الجديدة مدينة ما بعد عصر التصنيع (٣٦) •

وقد يبدو أن استلهام بورتوجيزى المفكرين أمثال ليوتار وتورين يسلك بنظريته عن مابعد الحداثة مسلكا يختلف عن جنكس، ولكن الاختلاف

لا يكاد يظهر فى معظم أفكاره بما فيها الدعوة الأساسية لرؤية عمارة ما بعد الحداثة كسبيل لاستعادة قيم أخلاقية وجمالية افتقدتها الحداثة لانسلاخها عن التاريخ ، بل ان هذه الأفكار تردد كثيرا مما قاله جنكس (١٩٧٧) (٣٧) وتزيد عليها •

ترجع أهمية كتاب بورتوجيزى الى أنه يغطى عديدا من نظريات ما بعد الحداثة وما بعد التصنيع ، ويضم مفاهيم متنوعة عن كليهما • ان مجموعه نظريات ما بعد الحداثة سواء التفكيكية منها أو المعمارية مثل نظرية جنكس تشير الى أن السعى نحو مجموعة من القيم بعد الحداثية يسلك طرقا شتى اختطها نقاد مثل ليوتار وجنكس ، أو طرقا حاولت الجمع بين هذين الاتجاهين كما فى كتابات بورتوجيرى • بل اننا نجد رفضا لهذين عند الناقد بيتر فولر (٣٨) Peter Fuller

بيتر فولر Peter Fuller

فى مقال بيتر فولر المعنون The Search for a Postmodern Aesthetic يطرح رأيا مثاليا لما بعد الحداثة يتناقض ما كان موجودا آنئذ من نظريات عن ما بعد الحداثة كما يتناقض مع رؤية هذه النظريات فى نقدها أو رفضها أو اصلاحها للحداثة (٣٩) ، اذ ينتقد فولر الحداثة والبدائل بعد الحداثية الموجودة بعد أن ينقد مقولة لوس Loos الحداثية الشهيرة بأن الزخرفة والزينة جريمة :

لا شك فى أن تغيرات جمة قد طرأت منذ أيام لوس ، بل ان كثيرا مما كان يشغله ويشغل معاصريه يبدو الآن غريبا فى عصر الالكترونيات الجديد ، ولكننى أرى أن أهم الفروض الحداثية وأشدها تدميرا دخلت الى قلب حركات التصميم التى اصطلحنا على وصفها بلفظ ما بعد الحديث (٤٠) •

ويضيف فولر « لن يكون ثمة مبدأ أصيل للتصميم بعد الحديث ما لم نفحص هذه الفروض ونتخلص منها ، فالحق أن دور المصممين اليوم دور بناء يتمثل فى المحافظة على القديم واحيائه » •

ويرتبط هذا الدور عند فولر بالدعوة التى وجهها راسكين Ruskin للفنانين « للاتجاه نحو الطبيعة بكل جوارحهم » (٤١) ، وفى Theoria : Art and the Absence of Grace يقول فولر ان أعمال راسكين النقدية وبحثه عن القيمة فى الفنون تجعل منه « رائد ما بعد الحداثة » (٤٢) ـ ويقول ان راسكين فى الجزء الثانى من Modern Painters

(١٨٤٦) يميز بين ما يسميه aesthesis و theoria ، فيعرف اللفظ الأول بأنه « الادراك الحسى بالخصائص الخارجية والآثار اللازمة للأجسام » أو مجرد الوعى الحيوانى بالسرور الناجم عن هذه الآثار ، أما الثانى فهو « استجابة الكيان الأخلاقى عند المرء للجمال » (٤٣) ٠

ومن ناحية يعد فولر راسكين رائدا لما بعد الحداثة لتقديره الزينة والزخرفة أكثر من البناء ، على غرار رؤية جنكس لأصحاب ما بعد الحداثة ، وجدير بالذكر أن راسكين يقصد الزخرفة القوطية لا زخرفة الفنون الكلاسيكية (٤٤) ٠ ويبدو أن ما بعد الحداثة المثلى من وجهة نظر فولر تتبدى فى نموذج راسكين وفى الواقع المعاصر له ، على العكس من كلاسيكية ما بعد الحداثة عند جنكس ، والأكثر من هذا أن فولر ينتقد صراحة كلا من ليوتار وجنكس فى رأيهما عن معايير ما بعد الحديث (٤٥) ، حيث يرى أنهما يتفقان فى مسألة نسبية القيم أو الأنساق :

أخذ اصحاب ما بعد الحداثة فى القول بان ثوابت الحداثة ـ أو بتعبير ليوتار الذى يردده دائما ألوان ما وراء القص ـ يحل محلها الشك المقصود فى كل شىء ان ما بعد الحداثة ليس فيها التزام بأى شىء ، فهى تتخذ موقفا لا يفضل فيه أى نسق بذاته على غيره كما قال جنكس (٤٦) ٠

واذا قبلنا وصف فولر لموقف ليوتار ، فيجب أن نتريث بشأن اسقاطه لمسألة النسبية على رؤية جنكس لما بعد الحداثة ، لأن جنكس أعلن فى عام ١٩٨٦ أنه يقف من مسألة القيم نفس موقف فولر ، الى جانب أن جنكس وجه النقد لنسبية ليوتار ، وحاول تدعيم قيم معينة فى الوقت الذى كان يدعو فيه الى تعدد الطرز والأنساق ٠

ويجب ألا ننسى أن جنكس يختلف عن فولر فى تصوره عن اللغة الشعبية المثالية فى ما بعد الحداثة وهى عند جنكس لغة كلاسيكية وليست قوطية ، تعتمد على التطورات الفعلية التى حدثت قريبا فى مجال العمارة ، وتقرن طراز الحداثة بطرز اخرى ، ولكنها لا تستند الى مبادىء راسكين التى يعدها فولر مثالا لما بعد الحداثة ٠ ونلاحظ أن فولر يقول فى مقال بعنوان Towards a New Nature for the Gothic : ان المزاوجة بين طراز وطرز أخرى حسب رأى جنكس لهو استمرار لمثالب الحداثة ولا يقدم بديلا مثاليا لما هو حديث (٤٧) ٠ وعلى الجانب الآخر نجد أن حنكس يرى أن عدم المزاوجة بين الحديث والطرز الأخرى ينفى صفة ما بعد الحداثة ، ومن ثم ينظر الى توصيف فولر لما بعد الحديث على أنه غير حديث بالمعنى

الدقيق لأن فولر ينادى بالعودة الى قيم ما قبل الحديث ، ولا يقدم على ذلك جديدا الا لماما •

خلاصة رأى فولر عن ما بعد الحداثة المثالية هى رفض نسبية القيم كما فى تيار الحداثة ، والعودة الى مذهب راسكين فى « اعادة استكشاف المعانى الروحية والاستطيقية فى الطبيعة » ، مما ترتب عليه استرجاع ما يمكن تسميته بقيم ما قبل الحديث (٤٨) • وعلى الرغم من ذلك فان تطبيق تلك القيم على ظروف ما بعد التصنيع خلق جماعا من الأفكار الغامضة ، ولكنها لا تبدو ناظرة الى الماضى بكليتها • ففى مقال لفولر بعنوان : « Art and Post-Industrialism » يقول ان عالم الكمبيوتر ابان الثورة الصناعية الثانية ، ضرب بجذور راسخة ولكنه بحاجة الى عون الفنون (٤٩) ، وفى حوار بعنوان Towards a Fuller Meaning of Art يعرض صورة للمجتمع المثالى فى حقيقة ما بعد التصنيع ، حيث تحرر التكنولوجيا الناس وتجعلهم أكثر انغماسا فى انتاج الأعمال الفنية انتاجا أبلغ من ذى قبل بفضل الانتاج الأتوماتيكى ، والثورة الاليكترونية أصبحت يوتوبيا موريس Morris نظرة عملية ممكنة التحقق أكثر من ذى قبل •

فى الطبعة الثانية من The Language of Post-Modern Architecture (١٩٧٧) لجنكس نرى وصفا لمفهوم دانيال بل عن مجتمع ما بعد التصنيع وهو ما يشبه وصف فولر من حيث ان هذا المجتمع يحرر الناس من أجل الاستمتاع بجماليات الحياة أكثر من ذى قبل (٥١) • أما فى أعمال لاحقة لجنكس فنجد أنه يتناول امكانية استخدام الكمبيوتر فى تصميم المبانى والبيئة (٥٢) بحيث تصبح عملية التصميم مشاركة مع الآلة على نحو لا يتفق بالضرورة مع آراء موريس • ويلاحظ أن فولر يذهب فى مقاله The Search for a Postmodern Aesthetic الى القول بأن الموقف الجديد بعد الحديث سيستند الى « الاستجابة الابداعية للطبيعة » بمساعدة « الرياضيات العليا والفيزياء وأساليب معالجة المعلومات الجديدة المقترنة بتكنولوجيا الكمبيوتر المتطورة » (٥٣) • ويقول فولر أيضا : « لابد لموقف جديد أن ينشأ من المعتقدات الجديدة لا من التكنولوجيا الجديدة • ولكن الهياكل بعد الحديثة ستتشكل وتستلهم التكنولوجيات الجديدة مثلها فى ذلك مثل الحداثة ذاتها » •

هذه المعتقدات « تعكس قيما مختلفة كل الاختلاف » (عن الحداثة) ، وستغترف من « القيم التقليدية والمحافظة » بما « يؤكد على احساسنا بالانتماء الى الطبيعة والتوحد معها فنحن جزء من تلك الطبيعة » • ولكن مزج فولر للتكنولوجيا المعاصرة فى مجتمع ما بعد التصنيع بقيم راسكين وموريس تجعله متقدما على بنتى الذى يرفض التوظيف الصناعى للآلة

في غياب أي بديل لها في الحاضر أو المستقبل ، ولم يكن بنتي يرى من سبيل للتقدم سوى العودة الى الشكل قبل التصنيعى لعصر ما بعد التصنيع » (٥٤) • كما أن موقف فولر يؤدى الى الجمع بين مبادىء الحداثة وبعض الأفكار المختارة من نظريات أحدث عن ما بعد عصر التصنيع فى مجاورة جديدة وغامضة فى الوقت نفسه •

ان قيم راسكين تمثل عند فولر القاسم المشترك بين المجتمع المثالى بعد الحديث ومجتمع ما بعد التصنيع ، ويبدو أن فولر يرى امكانية تكامل ما بعد الحديث وما بعد الصناعى تكاملا تاما ، ولا يرى بينهما تنافرا جزئيا أو كليا كما فى بعض النظريات الأخرى عن ما بعد الحداثة • أما توقيت هذه الهارمونية المثالية بين ما بعد الحديث وما بعد الصناعى وفرص تحققها فى الواقع ، وتفاصيلها الدقيقة فأمور متروكة للتخمين حيث توفى فولر فى من مبكرة عام ١٩٩٠ ولم يكن قد فصلها بعد •

ولكن أعمال فولر عن ما بعد الحداثة أعمال مهمة ـ مثل أعمال جنكس ـ رغم عدم اكتمالها لاصرارها على ادراج مسألة القيم كجزء من مبادىء ما بعد الحداثة لم يعرض دورا أو شكلا مستقبليا لما بعد الحداثة فى ترسيخ الى اتفاق بين الأفراد على المبـادىء بما يحقق تفاعـلا بين الأخـــلاقيات والأستطيقا (٥٥) ، الا أنه فى دفاعه عن مشروع المودرنية ونقده لتيار ما بعد الحداثة • ونذكر أن هابرماس كان قد تحدث عن ضرورة التوصل قيم جديدة • وقد يرى هابرماس أن القيم التى يتحدث عنها فولر غير كافية للصراع ضد قوى التحديث السلبية (٥٦) ، وقد يعتبر أن انتقاداته للحداثة تمثل « رفضا لمشروع المودرنية » (٥٧) ، ولا يبدو من الجائز أن هذه الانتقادات قد تطرح قيما أخرى بديلة من شأنها أن تساعد تيار ما بعد الحداثة على تحليل بعض مشاكل المودرنيه وحلها ، وهو الأمر الذى كان يمثل الغرض من مشروع المودرنية (وينطبق ذلك أيضا على الانتقـادات التى يوجهها جنكس وغيره ممن ينتقدهم هابرماس) •

الخلاصـــــة :

يبدو من ميل فولر الى تناول مسألة القيم فى ما بعد الحداثة أننا لازلنا سنقطع شوطا طويلا فى هذه المجـال حيث ان كثيرا من نظريات التفكيك الموجودة عن ما بعد الحداثة تقوم على أسس نسبية ، وتؤدى الى الابتعاد عن مشكلة القيم (٥٨) • فبالاضافة الى نظريات ما بعد الحداثة التفكيكية التى تناولناها فى الفصل الثالث نشير هنا الى أحد المشاركين فى برنامج (State of the Art) وهو فيكتور بورجين Victor Burgin الذى يهاجم جيمسون وآخرين فى اعلائهم لشأن الفن الرفيع فى اطار الحداثة ،

ويعتقد أن ما بعد الحداثة تدمر مفهوم الفن كنطاق القيم الرفيعة بعيدا عن التاريخ والأشكال الاجتماعية واللاشعور • ويمكننا أن نرى فى هذا الصدد نظرتين متقابلتين ، فالتفكيكيون يرون أن ما بعد الحداثة تزيل الحدود الفاصلة بين الفن الرفيع والثقافة الشعبية ، أما مفهوم جرينبرج Greenberg عن الحداثة فيقتضى قيام حركة الريادية بدفع عجلة الثقافة بأن ترفع الفن الى « مصاف التعبير عن المطلق حيث يتلاشى كل ما هو نسبى أو مطلق أو يصبح لا معنى له » (٦١) •

ليس من المحتم استبعاد القيم فى اطار تلك الرؤية ، ولكنها تنحصر فى « الفهم النقدى لأنماط وأشكال التعبير الرمزى عن الأشكال النقدية للحياة الاجتماعية والشخصية » ، على حد تعبير بورجين فى ختام The End of Art Theory ويحاول بورجين أن ينفى عن الفن ونظرية الفن مفهوم مجال القيم المستقل بذاته ، الا أن القيم المتولدة عن الفن ونظريته فيما يبدو تستند الى وظائف نقدية وتفكيكية لا على ارساء قيم جديدة متعلقة بمجالات شتى • وقد قنع بهذا الوصف لما بعد الحداثة كثير من المنتمين لتيار ما بعد الحداثة التفكيكية ، أما جنكس وفولر فيفضلان تغيير الرؤية التفكيكية ليحل محلها مفهوم عن الفن يرى أن الفن يطمح الى قيم ايجابية بعينها ، ولا يصور الحقيقة على أنها نسبية متوقفة على أحكام الآخرين •

عندما نناقش مسألة القيم عند تيار ما بعد الحداثة ينبغى أن نطرح الأسئلة التالية :

١ ـ ماذا يقصد أصحاب تيار ما بعد الحداثة بكلمة « قيمة » ؟

٢ ـ ماذا يعنون بالقيمة التى يدعون اليها (بل ما تعريفهم أصلا للقيمة التى يؤيدونها ؟) •

٣ ـ ما هى أغراضهم ؟

٤ ـ ما هى أهدافهم على وجه التحديد ؟

٥ ـ ما الحجج التى يستندون اليها فيما يتعلق بالنقاط السابقة ؟ وما مدى سلامة الحجة ؟

٦ ـ ما النتائج التى يحتمل أن نتولد عن قيمهم فى المستقبل (بقصد أو بدون قصد) ؟

٧ ـ ما القيم التى يستخدمونها فى النقاط السابقة ؟ وما مدى صلابتها ؟

ومن الواضح أن بعض الاجابات لن نكون متوافرة فى التو واللحظة •

ومن الأعمال ذات الصلة بهذه المسألة كتاب جون فيكيت John Fekete Life After Postmodernism الذى يوحى عنوانه برفض مشروع ما بعد الحداثة عموما ، ولكن رؤية فيكيت تتلخص فى أن ما بعد الحداثة تطرح قضية القيم فى تحاوزها التقاليد الحداثية الوضعيه ، ومبدأ المقابلة بين الحقيقه ــ القيمة (٦٢) ، وبدلا من هذه التقاليد تحاول ما بعد الحداثة وضع التنظير الخاص بالقيم فى موقع أسمى بكثير من موقعه فى الحداثة (٦٣) • ويبدو أن فيكيت يرغب فى تفكيك المقابلة بين الحقيقة والقيمة التى تعنى أن تفسيرنا للحقائق ينطوى على أحكام قيمة الى حد ما ، كما نجد أن فيكيت يصف أهدافه بأسلوب قريب من المنتمين الى تيار ما بعد الحداثة المتأثر بليوتار فيقول ان هدفه خلق « جو من التفاعل بين النصوص تشيع فيه النظرة الراعية للقيمة ، وتأخذ فيه التعليقات شكل الاعتراض ، ويرتفع فيه شأن التناول النظرى المعتمد على القيمة أكثر من معطيات الاتجاه المعرفى الأنطولوجى » (٦٤) •

ثمة مشاكل تتعلق بتطور مفهوم ما بعد الحداثة فى المستقبل منها ما نجده فى نظرة ليوتار كما أوضحنا فى الفصول السابقة ، ومنها ما نشأ عن المحاولات المقصودة أو غير المقصودة لقصر مفهوم القيم على أحكام أولئك الذين يتصدون للدفاع عن قيم بعينها ، مثل احياء الفكرة الزائفة النسبيه بأن تعدد واختلاف أحكام القيمة يعنى استحالة القول بان هذه القيمة أصح أو أكثر فائدة من تلك (٦٥) •

وقد نتساءل أيضا لماذا وصف فيكيت الابتعاد عن التقابل بين الحقيقة / القيمة بأنه سمة بعد حديثة (٦٦) • اننا نجد أن التمسك بهذه المقابلة الوضعية قد تعرض لهجوم أصحاب مدرسة فرانكفورت الأوائل وهابرماس (٦٧) ، وهم من المنتمين الى تيار الحداثة ، وبالاضافة الى ذلك يقر فيكيت نفسه (٦٨) بدور المنظر وعالم الاجتماع أنتونى جيدنز Antony Giddens فى هذه القضية ، الذى قدم حديثا العديد من الانتقادات لنظرية ما بعد البنيوية تلك النظرية التى يستمد منها فيكيت بعض مقولاته على الأقل (٦٩) •

فعلى سبيل المثال يتناول جيدنز تفتيت مركزية الشخص فى تيار ما بعد البنيوية ، فيقول :

يرتبط تفتيت مكانة الشخص المركزية عند البنيوية وما بعد البنيوية ارتباطا وثيقا بقوالب اللغة واللاشعور المتأثرة باللغويات البنيوية • ان استرجاع الأنا يحتاج لجهد كبير ، لا من خلال اللغة فحسب بل ويتحدد فى اطار نظرية بعينها عن اللغة • فاذا نظرنا الى اللغة كما هى موجودة فى

الممارسات الاجتماعية وتجنبنا التمييز بين الشعور واللاشعور الذى يأخذ به البنيويون وما بعد البنيويين فعندئذ نصل الى تصور مختلف عن الفرد ـ مفاده أن الفرد وسيط (٧٠) ٠

فى عام ١٩٨٤ ربط جيدنز فى The Constitution of Society بين الفرد والسياقات التي قد تحد من حريته او تمكنه من العمل فيقول : « عندما نتحدث عن سياق العمل فان مقصدى هو اعادة التمييز بين الحضور والغياب ، فالحياة الاجتماعية للبشر هى صلات بين أفراد فى حركة فى الزمان والمكان ، تربط الفعل بالسياق ، والسياقات المختلفة بعضها ببعض » (٧١) ، اذا وصفنا هذه العوامل فى اطار نظرية بعد حديثه عن الفرد ، فسنرى هذا الفرد فى سياق عوامل مساعدة وأخرى مقيدة فى المجتمع الذى ينشأ ويتصرف فيه ، لا عامل واحد كما تؤكد بعض نظريات ما بعد الحداثة التى ناقشناها فى الفصول السابقة ٠ الا أن البعض قد يذهب الى الرأى المعاكس (ومنهم جيدنز نفسه فى (The Consequences of Modernity) وهو أن مجتمع ما بعد الحديث لابد وأن يشهد تحويرا فى هذه العوامل بشكل ما أو بآخر ٠

رأينا أن ثمة نظريات شتى عن مجتمع ما بعد الحداثة ومجتمع ما بعد التصنيع ٠ ولكى نصف تحلل التمييز بين الحقيقة والقيمة بأنه ملمح لما بعد الحداثة لابد أن ننظر الى كيفية وسبب ارتباط هذا التحلل بالتحديات الحداثية للمقابلة (الحقيقية / القيمة) أو رفضه أو تحويره لها ، ولابد أيضا من الوقوف على الارتباط أو التقابل بين هذا المفهوم لما بعد الحداثة ومفاهيم أخرى عنها منها ما ينتقد النسبية(٧٢) ٠ وقد رأينا أن بعض المنتمين لتيار ما بعد الحداثة يرون أن مفهوم ما بعد الحديث لا ينطبق انطباقا تاما سوى على مجموعة نظريات ما بعد النسبية ، لا على نظريات النسبية الجديدة ٠

ان عدم التمييز بين نظريات التفكيك وغيرها من الأشكال التى تتناول ما بعد الحداثة والتى ناقشناها هنا يبدو أنه يؤدى بالبعض الى رفض ما بعد الحداثة كلية ، ولو أدرك هؤلاء الامكانات والتنويعات المختلفة لما بعد الحداثة لأصبحوا أكثر تقبلا لها ٠

يقول أندرياس هويسن فى Mapping the Postmodern انه من المؤسف أن « النقد النسوى ينأى حتى الآن عن قضية ما بعد الحداثة حيث يعتبرها خارج اهتماماته » (٧٣) ٠ ومع ذلك يمكن القول بأن مفهومه عن مكونات هذه القضية جعله هو وآخرين يبتعدون عن مناقشة بعض تيارات ما بعد الحداثة التى تفيد النقد النسوى وجعلتهم يبتعدون عن الرؤية المتكاملة

لشتى ألوان عمارة ما بعد الحداثة حيث تلعب النساء دورا مهما في الممارسة والتنظير (٧٤) · على الرغم من ذلك فعندما نشر هويسن هذا المقال لم تكن هناك أية نظرية يمكن أن يطلق عليها « ما بعد الحداثة النسوية » أو « نسوية ما بعد الحداثة » ·

وقد اهتم بهذا المفهوم بعض المنظرين النسويين على الأقل · وتتفاوت زاوية الاهتمام حسب الاتجاهات المختلفة ، فتيار ما بعد الحداثة النسوية مثلا من شأنه أن يحاول توجيه ما بعد الحداثة الى موضوعات نسوية بالتحديد ، بطرح تساؤلات عن بعض فرضيات النظرية الحديثة عن وضع المرأة فى الأسرة أو العمل ، أما المذهب النسوى بعد الحداثى فمن المتصور أنه يتبنى وجهة نظر المرأة ويطرح تساؤلات عن بعض النظريات النسوية السائدة فى العصر الحديث ومجموعة النظريات الحديثة التى تستند اليها بعض تلك النظريات النسوية ، مثل الماركسية البنيوية والتفكيك ·

وبينما نجد أن النظرية النسوية الحديثة تبتعد عن تضاؤل دور الفرد فى ظل التفكيك فان بعض منظرى هذا الاتجاه يرون أن ما بعد الحداثة هى ما يوصف بما بعد الحداثة التفكيكية ، وينتقدونها لأنها لا تطرح نظرية متكاملة عن المرأة كفرد وسيط (٧٥) بل ولأنها تلغى التمييز بين الأفراد على نحو يجعلهم يخشون اختفاء مفهوم الجنس Gender الذى هو أساس النظرية والممارسة النسوية · ففى عام ١٩٨٨ كتبت آن كابلاز E. Ann Kaplan مقالا بعنوان « Feminism/Oedipu s/Postmodernism The Case of MTV » فى كتابها Postmodernism and its Discontents حيث تقول ان انهيار الاختلاف المتضمن فى كثير من نظريات ما بعد الحداثة يهدد القوالب النسوية القائمة على الاختلاف (٧٦) · ويلاحظ ان الاشارة هنا الى شكل واحد من أشكال ما بعد الحداثة وهو ليس الوحيد المتاح (٧٧) ، فلدينا مثلا دعوة جنكس الى العودة الى الفرد ، مع بعض المحاذير التى يجب الوعى بها ، فاذا أخذنا بهذا التصور لما بعد الحداثة لأمكننا أن نتلمس بعض الامكانات أمام النساء والرجال للقيام بدور الوسيط الفاعل العاقل فى مجتمع ما بعد الحديث وما بعد التصنيع (٧٨) · ومثل هذه النظرية توحى بأن نقبل الحداثة لا يتناسب مع تفكير وأفعال الوسيط الفاعل العاقل ·

وثمة فروق أخرى بين أشكال ما بعد الحداثة التى ناقشها هذا الكتاب · فبعض نظريات ما بعد الحديث تحيى الأيديولوجيات القديمة أو تواصلها رغم ما تزعمه من طرح تساؤلات نقدية عن خطاب المودرنية ، وفى الوقت نفسه نجد البعض الآخر من هذه النظريات قدم الجديد من التساؤلات بشأن نظريات سابقة ومزيدا من المقترحات الايجابية لارساء قيم

جديدة مثل استخدام التكنولوجيا الجديدة فى عصر ما بعد التصنيع لتحقيق مزيد من التواصل العاقل بين أفراد المجتمع • ولتحقيق ذلك علينا أن نتفهم جيدا ما تعنيه تيارات ما بعد الحداثة (صراحة أو ضمنا) وأن نضع أسسا لوصف مباشر لطبيعتها وأهدافها فى المستقبل • واذا أردنا استعادة القيم الى ثقافة ما بعد الحديث أو الى مجتمع ما بعد التصنيع فلابد أن ننشغل بالتفسير الدقيق للخطاب ، لا التفسير الموشى فحسب ، وأن ننشغل بالتطور المنطقى للمفاهيم والمقولات • وليس من المقبول أن نأخذ بمذهب « كله ماشى » فى تفسير نصوص ما بعد الحداثة حتى وان كان النص نفسه يوحى بأنه ينطلق من هذا المبدأ (٧٩) •

لقد بدأت فكرة هذا الكتاب من خلال اعتقادى بأن ما كتب عن ما بعد الحداثة فى السنوات الأخيرة يدعو الى قراءة نقدية للمقولات والفرضيات العديدة والمتناقضة فى أغلب الأحيان التى تقف وراء ما بعد الحداثة • واختتم الكتاب ببعض الأعمال الحديثة عن الموضوع الذى استعرضته بالتفصيل فى ثنايا الكتاب ، آملة أن يتابع القارىء توضيح بعض أوجه الخلط والارتباك أو الابهام الذى كثيرا ما يعترى ما يكتب عن ما بعد الحداثة ، وأن يستمر فى تكوين أفكار أقيم عما يستجليه من هذا الموضوع • ولما كان الهدف العام من هذا الكتاب هو تقديم نظرة عامة الى تطور أهم مفاهيم ما بعد الحديث وما يتصل بها حتى اليوم ، ودليلا مرشدا نقديا لتأويل هذه المفاهيم وتأويل نظريات أخرى تعتمد عليها فان الخاتمة تقدم موجزا لبعض النظريات الرئيسيه عن ما بعد الصناعى وما بعد الحديث التى نوقشت فى متن الكتاب ، بالاضافة الى بضعة تعليقات ختامية عن مشاكل التعريف والتقييم •

خاتمة وموجز

« المستقبل ليس كما كان »

لقد بلغنا مرحلة فى تاريخ استخدام مصطلح ما بعد الحداثة يلزم فيها لمنظر ما بعد الحداثة أن يعرف استخدامه هو نفسه لمصطلحى «الحداثة» والبادئة الانجليزية Post ، كما يلزم تعريف المصطلح فى مقابل تعريفات أخرى كثيرة له ، أو على الأقل بالاشارة اليها ، والى ارتباطه بمفهوم مجتمع ما بعد التصنيع ، وكل هذه مصطلحات لا تزال فى حيز الاستخدام ٠

وقد رأينا استخدامات مبكرة لمصطلح ما بعد عصر التصنيع واسهامات مختلفة فى تطوير النظريات المعاصرة المتعلقة به كما يلى :

١٩١٤ ـ

— Ananda K. Coomaraswamy and Arthur J. Penty. Essays in Post-Industriatism : a Symposium of Prophecy concerning the Future of Society.

وعنوان مقال كوماراسوامى هو :

The Religious Foundation of Art and Life

اما مقال بنتى فيتناول عدم ملاءمة المنتجات الصناعية للعمارة واستحالة الخروج بشكل معمارى جديد منها ٠

١٩١٧ ـ

— Penty. Old Worlds for New : a Study of the Post-Industrial State.

نقد لتقسيم العمل فى المجتمع الصناعى ودعوة الى العودة الى مبادىء مجتمع النقابات الحرفية فى عصر ما قبل التصنيع ٠

— Penty. Post-Industrialism. ١٩٢٢ ـ

عودة لنقد بنتى السابق لتقسيم المجتمع الصناعى ونقد الاشتراكيين

الذين ركزوا على التأثيرات الرأسمالية أكثر من التأثيرات الصناعية فى المجتمع .

- ١٩٥٨

ديفيد ريزمان David Riesman يصف مجتمع ما بعد التصنيع بأنه

- ١٩٥٩

دانيال بل Daniel Bell يستخدم مصطلح « مجتمع ما بعد التصنيع » فى سلسلة محاضرات فى سالزبورج مشيرا الى المجتمع الذى « تخطى مرحلة انتاج السلع ليصبح مجتمع خدمات » .

- ١٩٦٢

- Daniel Bell : The Post-Industrial Society : a Speculative View of the United States in 1958 and beyond. (بحث)

يعود بل الى الاهتمام بالدور الذى تلعبه تكنولوجيا الفكر والعلم فى التغيير الاجتماعى .

- ١٩٦٨

- Alain Touraine. The Post-Industrial Society, Tomorrow's Social History : Classes, Conflicts and Culture in the Programmed Society.

مصطلح ما بعد عصر التصنيع يشير الى نوع جديد من المجتمعات تكنوقراطى أو مبرمج .

- ١٩٦٩

أميتاى انزيونى Amitai Etzioni يصف مجتمع ما بعد الحديث بأنه يتسم بالتحول الجذرى فى تكنولوجيا الاتصال ، والمعرفة والطاقة عقب الحرب العالمية الثانية .

- ١٩٧٠

- Zbigniew Brezinski. Between Two Ages : America's Role in the Technetronic Era.

مناقشة لمجتمع تكنولوجيا الالكترونيات فى سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية .

— Alvin Toffler. Future Shock (1970). — ١٩٧٠

صورة المجتمع فى المستقبل وقد سيطرت عليه التكنولوجيا الجديدة وآثارها •

— ١٩٧٣

— Daniel Bell. The Coming of Post-Industrial Society.

وصف لمجتمع ما بعد التصنيع حيث يستطيع العاملون فى الظروف

١ ـ القطاع الاقتصادى : تغير من انتاج السلع الى اقتصاد الخدمات •

٢ ـ التوزيع المهنى : الطبقة المهنية والفنية تأخذ مركز الصدارة •

٣ ـ المبدأ المحورى : مركزية المعرفة النظرية كمصدر للابداع وسياسة لتشكيل المجتمع •

٤ ـ التوجهات المستقبلية : سيطرة التكنولوجيا والتقييم التكنولوجى •

٥ ـ صناعة القرار : خلق « تكنولوجيا فكرية » جديدة •

— ١٩٨٠

— André Gorz. Farewell to the Working Class : an essay on Post-Industrial Socialism (Paris, 1980 and London, 1982).

وصف لمجتمع ما بعد التصنيع حيث يستطيع العاملون فى الظروف المثالية تأدية عملهم فى أوقات يختارونها بمحض ارادتهم •

— ١٩٨٦

بيتر فولر Peter Fuller يطرح مفهوما جديدا عن ما بعد عصر التصنيع يطبق فيه فكرة موريس عن استخدام الآلة لاعطاء الرجال والنساء الحرية للابداع الفنى على تكنولوجيا الكمبيوتر •

ومن الممكن أن نضيف استعمالات أخرى كثيرة لمفهوم ما بعد التصنيع منها ما أشرنا اليه فى الكتاب نفسه ، ولكن الموجز لا يتسع لكافة المقولات والآراء الخاصة بالموضوع ولابد من الانتقاء فيما تقدم وفيما يلى من أمثلة على أساس جدتها وأهميتها فى وضع المفاهيم الأساسية التى تناولها هذا الكتاب • وقد رأينا أن الكثير من النظريات التى ظهرت منذ وقت ليس ببعيد عن ما بعد الحداثة تعطى تصورا خاصا بها عن مجتمع ما بعد التصنيع •

ـ وقد أشرنا الى استعمالات شتى لمصطلحى ما بعد الحديث وما بعد الصناعي ومعانيهما وهي باختصار ما يلي :

١٩٣٤ ـ

استخدم فيدريكو دى أونيس Federico de Onis مصطلح ما بعد الحديث « Postmodernismo » لوصف الشعر الاسبانى وشعر أمريكا اللاتينية فيما بين ١٩١٤ ـ ١٩٥٠ الذى رفض مبالغات الحداثة ٠

١٩٣٩ ـ استخدم آرنولد توينبى Arnold J. Toynbee عبارة عصر ما بعد الحديث the Post-Modern Age لوصف الفترة الممتدة من ١٩١٤ فصاعدا ٠

١٩٤٢ ـ

ترجم دادلى فيتس Dudley Fitts مستخدم ، ٠ ، H. R. Hays مصطلح Postmodernismo لوصف شعر أمريكا اللاتينية قبل وفاة داريو Dario عام ١١٦ وبعد هذا التاريخ ، والذى تمرد على المبالغات الزخرفية فى الحداثة (الرمزية) ٠

١٩٤٥ ـ

مفهوم برنارد سميث Bernard Smith ما بعد الحداثة فى الأربعينات ويعنى الرفض الاجتماعى الواقعى للتجريد الحداثى ٠

١٩٤٥ ـ

جوزيف هودنوت Joseph Hudnut يستخدم تعبير « المنزل بعد الحديث » لو صف المنازل سابقة التجهيز (فائقة الحداثة) التى تستخدم فى الحال ٠

١٩٤٦ ـ

د ٠ سومرفيل D.C. Somervell يستخدم مصطلح ما بعد الحديث » لوصف المنازل سابقة التجهيز (فائقة الحداثة) التى تستخدم الطبقات المتوسطة الحديثة وتظهر مكانها البروليتاريا الغربية الحديثة مع ظهور أمم غير غربية بها طبقة البروليتاريا ، وظهور أديان غير المسيحية ، ومذاهب وعلوم بعد حديثة ٠

١٩٥٩ ـ Wright Mills. The Sociological Imagination —

يستخدم ميلز عبارة « الحقبه بعد الحديثة » لوصف « حقبة رابعة » جديدة تعقب « العصر الحديث » وتتسم بسقوط المثل التنويرية التى رفعها العصر الحديث ٠

١٩٥٩ -

— Irving Howe. Mass Society and Postmodern Fiction.

يتحدث هاو عن مجتمع شــعبى جديد ليس فيه كثير من الأسس الأخلاقية أو الاستطيقية التى قامت عليها الحداثة وأعمالها المميزة •

١٩٦٠ - Harry Levin. What was Modernism ?

يقابل ليفين ما بين الأدب الروائى بعد الحديث الذى يروج لانجازات التجريبيين الحداثيين من ناحيــة والطبيعة الابداعية لهؤلاء التجريبيين •

١٩٦٥ -

اســتخدام مصطلح أدب ما بعــد الحــداثة عنــد ليزلى فيدلر Leslie Fiedler لوصف الاهتمــام الذى تبديه الكتابات المعاصرة بطبيعة البشرية فى المستقبل ، واســتخدام مصطلح ما بعــد الحداثى لوصف بعض الثقافات المضادة فى الستينيات التى تتضــح فيهــا الكيانات المستقبلية الأقرب للتصوف ، والمخالفة للعقل والمناهضة للبروتستانتيه •

١٩٦٦ و ١٩٦٧ -

يستخــدم نيكولاوس بفسنر Nikolaus Pevsner عبــارة « الطراز بعــد الحديث » لوصف التعبيرية الجديــدة والمبالغــة المسرفة فى العمــارة الى جــانب التلفيقيــة الجديدة و « التناقض بين الشــكل والوظيفة » (٦) •

اميتاى أتزيونى Amitai Etzioni يصف حقبة ما بعد الحديث بأنها تتسم « بالتغيرات الجذرية فى تكنولوجيا الاتصــالات والمعــرفه الطاقة فى أعقاب الحرب العالمية الثانية » •

١٩٦٩ -

ليزلى فيدلر يقول ان « أدب ما بعد الحداثة » عبر الفجوة الفاصلة بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية وتوسع فى الشعبى مما طــرح التساؤل حول شكل النقد بعد الحداثى •

١٩٧١ -

ايهاب حسن Ihab Hassan يتحدث عن ما بعد الحداثة كوصف لمجموعة من التفكيكات الاستطيقية والأدبية والتكنولوجية والفلسفية التى حلت بالحداثة مع تزايد « استحالة التحديد » •

- ١٩٧٥

تشارلز جنكس Charles Jenks يستخدم مصطلح « ما بعد الحديث » لوصف اتجاه يبتعد عن الحركة الحديثة فى فن العمارة الى جانب بعض المعايير الجديدة للعمارة فى أعمال لاحقة له (٧) ٠

- ١٩٧٦

— Daniel Bell. The Cultural Contradictions of Capitalism.

دانيال بل يهاجم مفهوم فيدلر عن الحداثة وما بعد الحداثة بوصفها لاعقلانيــة جديدة ، ويعقد مقابلة بين هذين المفهومين ومبــادىء القيم البروتستانتية التى تقف وراء أشكال مبكرة من أشكال المجتمع الغربى الحديث (٨) ٠

- ١٩٧٧

— Charles Jenks. The Language of Post-Modern Architecture.

جنكس يتحدث عن اتجاه جديد لتعدد طرز العمارة ٠

- ١٩٧٧

روبرت ستيرن Robert Stern يحدد مبادىء ثلاثة لما بعد الحداثة هى السياقية Contextualism ، والايمـــائية Allusionism والزخرفية Ornamentalism (٩) ٠

- ١٩٧٧

مايكل كولر Michael Koehler يحـدد بداية تاريـخ ما بعد الحداثة منذ السبعينيات من القرن العشرين ويقارنهـا بالحداثة المتأخــرة (١٠) ٠

- ١٩٧٨

الطبعة الثانية من كتاب جنكس The Language of Post-Modern Architecture ووصف عمارة ما بعـــد الحداثة بأنهـا مزاوجة طراز بطرز أخــرى ٠

- ١٩٧٩

— Jean-François Lyotard. The Postmodern Condition.

ليوتار يعرف ما بعد الحديث بأنه تفكيك لخطــاب المودرنيــة ، ويصف مجتمع ما بعد التصنيع بأنه مجتمع العلم والتكنولوجيا الذى يتفق الى حد ما مع خطاب الرأسمالية ومن ثم يحتاج ذلك المجتمع الى شىء من النقد بعد الحديث (١١) ٠

١٩٨٠ –

جنكس يحـــدد الفرق بين « الحديث » و « الحديث المتأخـــر » و « ما بعد الحديث » ، ويطرح فكرة كلاسيكية ما بعد الحديث ٠

١٩٨٠ –

روبرت ســـتيرن يـــكتب The Doubles of Post-Modern ويفرق بين اتجاه انفصالى فى ما بعد الحداثة يدعو لترك النزعة الانسانية الغربية واتجاه تقليدى فى ما بعد الحداثة يدعو للعودة الى التقاليد (١٢)٠

١٩٨٠ –

باولو بورتوجيزى Paolo Portoghesi ينظم معرضـــا عن عمارة ما بعد الحداثة فى بينالى فينيسيا ١٩٨٠ تحت عنوان « حضور الماضى » ، ويدافع عن التاريخية بعد الحديثة (١٣) ٠

١٩٨٠ –

هابرماس يلقى محاضرة Adorno Prize ويهاجـــم عمارة ما بعد الحداثة كمـــا عرضت فى بينـــالى فينيسيا ١٩٨٠ لارتدادها عن مشروع المودرنية ، ويهاجـــم المحافظين الجـــدد الذين يحملون الحداثة الثقافية مسئولية مشاكل المودرنية ٠

١٩٨١ –

ظهـــور مقال Modern and Postmodern Architecture لهابرماس الذى يســـتمر فى الهجـــوم الذى بدأه عام ١٩٨٠ على عمارة ما بعـــد الحداثة (١٤) ٠

١٩٨١ –

بودريلار يصف ما بعـــد المودرنية بانهـــا « تدمير المعنى » فى — « On Nihilism »

١٩٨٢

— Lyotard. Answering the Question : What is Postmodernism ?

ليوتار يضع مفهوم « الراقى بعد الحديث » ، ويقول ان عمـــارة ما بعد الحداثة تخلصت من العناصر التجريبية التى أتت بها الحداثة ، ووضعت عناصرها الرأسمالية ٠

١٩٨٢ – كتاب باولو بورتوجيزى
— Postmodern : the Architecture of the Postindustrial Society.

يقول بورتوجيزى لا يجب استخدام مصطلح ما بعد الحديث كما لو كان يضم أشياء متناغمة متآلفة ، « فانما تكمن فائدته فى أنه يسمح لنا مؤقتا بتجميع ومقارنة أشياء مختلفة [كالعودة الى التاريخ والتقاليد الكلاسيكية] تنشأ من احساسنا المشترك بعدم الرضا عن التنافر الذى يسمى بالمودرنية » • ويصف بورتوجيزى مجتمع ما بعد التصنيع بأنه يعيش عصر المعلومات والاتصالات بفضل التكنولوجيا الالكترونية الجديدة •

١٩٨٣ —

فريدريك جيمسون Fredric Jameson يستخدم مصطلح ما بعد الحداثة للهجوم على عمارة ما بعد الحداثة كجزء من ثقافة الرأسمالية ، ويسقط مفهوم بودريلار عن المحاكاة التهكمية الحديثة على المعارضة فى عمارة ما بعد الحداثة •

١٩٨٤ —

فريدريك جيمسون يسقط مصطلح ما بعد الحديث على فندق بونافنتير الذى ينتمى لطراز الحداثة المتأخرة وصممه جون بورتمان John Portman ويصف مجتمع ما بعد التصنيع بأنه مجتمع الرأسمالية المتأخرة •

١٩٨٤ —

أندرياس هويسن Andreas Huyssen يطرح أفكارا مثل أفكار فيدلر من حيث ان ما بعد الحداثة تسعى لاجتياز الهوة الحداثية بين الفن الرفيع والفن الرخيص (وهو ما نجده أيضا عند حسن وجيمسون الذى يربط بين هذا المفهوم وتعريف عمارة ما بعد الحداثة وثقافة البوب الرأسمالية) •

١٩٨٤ —

هال فوستر Hal Foster يقول بوجود شكلين لما بعد الحداثة هما اتجاه محافظ جديد (انسانى النزعة) ، وثانيهما اتجاه بعد بنيوى الا أن كليهما يفترضان موت أو تفكيك الفرد •

— Heinrich Klotz. The History of Postmodern Architecture.

كلوتز يصف عمارة ما بعد الحداثة بأنها تجمع ما بين « الخيال والوظيفة » •

١٩٨٦ —

جنكس يستمر فى نقده لكل من حسن وليوتار وجيمسون وفوستر

من حيث انهم يقدمون تعريفـــات لما بعـد الحداثة تنطبق على الحداثة المتأخرة فى واقع الأمر •

– ١٩٨٧

جنكس يضع القواعد لكلاسيكية ما بعد الحديث •

– ١٩٨٨

بيتر فولر Peter Fuller يوجه النقد الى اتجاه ما بعد الحداثة التفكيكى والاتجـاه القـــائم على مزاوجة الطرز والأنساق ، وذلك فى Theoria ويقترح شكلا أكثر مثالية لما بعـــد الحـــداثة يستلهم أفكار راسكين عن theoria (الاستجابة الأخلاقية للجمال) (١٥) •

وقد استعرضنا فى الفصول السابقة تفاصيل كل المفاهيم الخاصة بما بعد الحديث والتى أوجزناها فى هذه الخاتمة ، ومفاهيم ما بعـــد التصنيع الى جانب تفاصيل نظريات كل منهما •

كما أشرنا الى أن كثيرا من المفاهيم الأحدث عن ما بعـــد الحداثة تنتمى لسياق التفكيك أو المزاوجة أو المثالية • ويمكن القول بأن المنحى التفكيكى فى تيار ما بعد الحداثة وجـه النقد الى نظم القيم الحداثيـة باختلاف أنواعها (فهى الأعمال القديمة النموذجية بالنسبة لحسن ، وخطاب المودرنية بالنسبة لليوتار والذى يتضمن الرأســمالية والتقدم والاجماع ، وبالنسبة لجيمسون فهى ثقـــافة رأس المال ، وبالنســـبة لبورجن وجرينبرج هى اعــلاء شأن فن الحـداثة الراقى ، وعند فيكيت ما يسميه بالتمييز بين الحـديث من ناحية والحقيقة والقيمة من ناحية أخرى) • كما وجهت ما بعد الحداثة التفكيكية النقد الى بعض الأشكال المنافسة لتيار ما بعد الحداثة • وفى مقابل المنحى التفكيكى قدم جنكس نظريته عن ما بعد الحداثة بوصفها مزاوجة لطراز الحداثة بطرز أخرى مما يجعل ما بعـد الحديث مشتملا على الحـديث ومغايرا له ، أما النظرة المثالية لما بعد الحديث كما عند فولر فلا تقنع بكل ما تقـــدم وتسعى لارساء قيم فى المستقبل تكون فى آن واحد حديثة وبعد حديثة (١٦) •

استهدف هذا الكتاب بيان الفروق بين الاستخدامات الشتى لما بعد الحداثة وما بعد عصر التصنيع قدر الامكان مع ضرورة التأكيد على تلك التوجهـات الثلاثة فى تيـــار ما بعد الحـداثة لابراز الفروق الفلسفية الأساسية بين النقاد المذكورين ولتنبيه من يأخذون تيار ما بعد الحداثة باعتباره يستند الى مجرد نظرة بعينها الى الوجود ، لتنبيههم الى الفروق الشاسعة بين من يستخدمون هذا المصطلح اليوم (١٧) •

ونكرر أنه عند مناقشة أى نظرية تتناول ما بعد الحديث أو ما بعد الصناعى فلابد من تحديد معنى « الحديث » أو « الصناعى » بدقة الى جانب تحديد دلالة البادئة الانجليزية Post ، بالاضافة الى المحددات التى يستخدمها ناقد أو فنان ما لوصف العمل أو النظرية بأنه يتجاوز الحديث أو الصناعى • وقد يصعب التوصل الى مثل هذا التحديد الدقيق اذا لم يكن الناقد يستعمل هذه الاصطلاحات استعمالا متسقاً ، وفى هذه الحالة تتضاءل قيمة النظرية بالنسبة للآخرين الذين يسعون وراء تحديد هذه المفاهيم • ولابد من القول بأن بعض نظريات ما بعد الحديث أو ما بعد الصناعى أكثر وضوحا من غيرها كما أنه ليس ثمــة نظرية تحيط بكل النظريات الأخرى ، كما تتفاوت تلك النظريات فى تفسيرها للمجتمع المعاصر وفى التنبؤ بالمستقبل أو التخطيط له •

ومن ثم يمكن أن نلتفت الى خاتمــة History of Value (١٩٨٨) لفرانك كيرمود Frank Kermode التى تتنـــاول الخلط الذى يعترى مفهوم ما بعد الحداثة فى استعماله لوصف حقبــة تاريخيــة جديدة ، ويقول كيرمود « علينا أن نصوغ التاريخ على نحو يبرز الأشــياء القيمة من التافهة ، وتأخذ وصفها بين جنبــات الأدب بدلا من أن تظل مندثرة بين وثائق شتى بلا طائل » (٨١) •

ورغم الاختلافات القائمة بين نظريات ما بعد الحديث وما بعــد الصناعى فقد أصبحت معا تشكل تراثا أدبيــا يعرف الحديث والحداثة والتحديث والمودرنيــة بوصفها ظواهر أو تقاليد تنتمى للماضى وتخضع للنقد والتحوير ، بل ثمة مثل وأهداف جديدة للمستقبل • وتنتمى معظم الكتابات عن ما بعد الصناعى وما بعد الحديث الى هذا النقد مما يترك لنا الحرية فى تفهم وتقييم المثل أو الأهداف الجديدة فى ضوء تقييم هؤلاء الكتاب للماضى •

وقد بذلت ما فى وسعى فى حدود الزمان والمساحة المتاحة لى لنقد وتوضيح بعض أوجه الخلط الذى يحيط بتعريف ما بعد الحديث ومفهوم ما بعد التصنيع المتصل به ، ولما كانت الكتــابات لاتزال مستمرة فى هذين الموضوعين فلا يفوتنى الاشــارة الى أن القارىء له أن يتتبع تلك الكتابات ويستجلى الفرضيات القائمة وراءها ويصنفها بما يسهل عليه فهم وتقييم النظريات المختلفة (١٩) • ولذلك فقد حاولت وضــع بعض الأساسيات فى تعريف ما بعد الحديث وما بعد الصناعى (ومن باب ذلك التعريف الدقيق لكافة المصطلحات المرتبطة بهما) مع تقديم أمثلة لأهم التعريفات والصياغات النظرية ، وأمثلة من التعريفات أو النظريات التى تقدم تناولا مختلفا أو متميزا لهذين المصطلحين أو الأعمال التى تندرج

تحتهما ، بالاضافة الى تحليل نقدى بسيط لمنطق الحجج الواردة فى هذا السياق (٢٠) ٠

وللقارىء الحرية فى أن يختـــار ما يشـــاء من هذه المفاهيم وأن يستخدمها كما يتمق له ، ولذلك فقد أكدت على أهميـــة الالمام بشتى التعريفات المختلفة لما بعد الحديث وما بعد الصناعى ، وضرورة الالتفات الى أهمية الاســـتخدام المنطقى الواضـــح لأى من المفاهيم المذكورة ٠ فالطروحات التى تستعصى على الفهم لن تساعد على تقديم الجديد ، ولا حتى فى عرض القديم أو بناء نقد من أى نوع كان ، ولعل هذا للأسف ينطبق على بعض توجهات التفكيك التى كانت تشبه المافيا فى الماضى (وقد أشرنا فى الفصل الثالث الى شىء من هذا القبيل) لأن قليلين من الناس هم من استطاعوا فهمها (أو الدفاع عنهـــا دفاعا منطقيا) ، وآمل أن يسترشد القارىء بالكتابات الواضحة عن موضوع ما بعد الحديث والقيم المرتبطة به (٢١) لدراسة موضوعات أخرى أكثر أهمية تطرحها كثير من النظريات التى يستعرضها الكتاب ، وآمل أن يستطيع القارىء اختيار النظريات التى تؤدى الى ارســـاء قيم نافعـــة لا الى ارســـاء قيم لا طائل منها (٢٢) ٠

أما رأى هذه الدراسة فى فائدة مفهوم ما بعد الحديث وما بعد الصـــناعى فيتلخص فى أن المفهومين يقودان الى طرح تســـاؤلات عن أيديولوجيات امتدت من القرن التاسع عشر حتى القرن العشرين (بدلا من طرح أيديولوجيات جديدة تكون ذاتها موضعا للتساؤل والاستنكار فى المستقبل) ، وتظهر أهمية هذه المفاهيم أيضا فى حالة تشارلز جنكس وآخرين حيث نسترجع الفكرة المفتقدة فى النظرية الحديثـــة المتأخرة عن أهمية الفرد القادر على التقرير وصوغ الأفكار والقيم فى عالم اليوم والذى يرغب فى توصيل تلك الأفكار للآخرين ٠

وقد أشرت فيما سبق الى أن كثيرا من النظريات الحديثة المتأخرة عن ما بعد الحداثة طرحت فى شىء من الخلط وعدم اتساق المنطق ، ولكن ثمة محاولات مشرقة تواجه التقليل من شأن التواصل فى بعض جوانب الحديث وفى الفن والحياة فى فترة الحداثة المتأخـــرة ، وفى المستقبل ربما ننجح فى توصيل بعض القيم والاتفاق عليها للانتفاع بها (٢٣) ٠ « فالمستقبل لم يعد كما كان » كما يشير هذا الفصل فى بدايته (٢٤) ، وربما تكون هذه العبارة المتفائلة بمثابة وصـــف للتغير الذى قد يطرأ على رؤيتنا للمستقبل المتولد عن النظريات التى ناقشها هذا الكتاب ، وربما اذا ما أتى هذا المستقبل غيرنا رأينا وتفاؤلنا ٠

هـوامش

التصـدير :

(١) لفت تشـــارلم جـنكس نظــرى الى فقـــرة فى :
« Unsere Postmoderne » (Weinheim, 1988, pp. 12 p)
لفولفجانج فيلش Wolfgang Welsch تعول ان لفظ ما بعد الحديث استخدمه الفنان البريطانى تشابمان John Watkins Chapman عام ١٨٧٠ ورودلف بانفيتز Rudolf Pannwitz عام ١٩١٧ · ولم يسمع بهذا المصطلح الا لماما قبل فيلش (كما أننا نذكر تشابمان بوصفه رساما لصور تنتمى لاجناس فنية مختلفة تحمل عناوين مثل « عارضة الأزياء الشريرة » أو « بعيدة عن المنال » ،ولذلك فهذه الاستعمالات ليست بذات أهمية كبرى · وسنرى فى الكتاب أنه طالما وجدت كلمة حديث Modern والبادئة التى تعنى بعـد Post- فمن الممكن أن يتحدث البعض عن ما بعد الحديث مثلما هو الأمر فى استخدام لفظ ما بعد الصناعى·وسيتناول الكتاب تحليل وتاريخ بعض الاستعمالات المهمة لهذين المصطلحين فى نظريات ما بعد الحداثة وما بعد التصنيع التى ظهرت فى القرن العشرين والتى تنتقد الثقافة الحديثة القائمة أو المجتمع الحديث القائم وتضع ما يمكن تسـميته مسـودة للحـاضر والمستقبل ·

(٢) يشير البعض مثل هابرماس الى أن مصطلح ما بعد الحداثة يعنى أن هذا المفهوم لا يقوم على هوية حقيقية (انظر حاشية رقم (٥) بعده والفصل الثالث) ، ولكن يلاحظ أن هذا المصطلح يغطى الآن شـتى انواع الاستجابات للحديث الذى هو الآن بمثابة قاسم مشترك فى مصطلح ما بعد الحديث على اختلاف دلالاته ·

(٣) لمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة انظر المقدمة والفصـول التالية · وستجد فى الفصول بعض استعمالات ما بعد الحديث وما بعد

الصناعى بوصفهما انفصالا عن الماضى ولكن ليس بنفس الشدة كما فى بعض الاستعمالات الأخرى ٠

(٤) انظر شرح استخدام مصطلح ما بعد الحداثة التفكيكية فى تصدير الفصل الرابع ٠

(٥) يورجين هابرماس من أقوى نقاد ما بعد الحداثة ، وقد تناولت آراء هذا الفيلسوف والمنظر الاجتماعى الألمانى فى الفصل الثالث لأن كتاباته تتعرض للنقد من جانب ليوتار ، كما أنه يرى ما بعد الحداثة رؤية سلبية بوصفها تفكيكا لما أطلق عليه مشروع المودرنية ٠ ويتضمن هذا الفصل استعمالات أخرى لمصطلح ما بعد الحديث منها استعماله فى بعض النظريات الاثنوجرافية القريبة العهد ٠ وسيجد القارىء فى ملحق هذا الفصل عرضا للمودرنية التى يتحدث عنها مارشال برمان ٠

(٦) كما يتضح من الجزء التالى من الكتاب تجدر الاشارة هنا الى أن جنكس يقول ان « الحديث المتأخر » و «ما بعد الحديث» يسيران جنبا الى جنب منذ ١٩٦٠ وأن بعض التطورات الجديدة مثل عمارة تفكيك الانشاء Deconstructivist ليست بالضرورة بعد حديثة لمجرد ظهورها فى زمان عمارة ما بعد الحداثة ٠

(٧) — Charles Jencks. Late-Modern Architecture. (London and New York, 1980), p. 32.

(٨) مثال لذلك :
— Charles Jencks. What is Post-Modernism ? (London 1986), pp. 35 ff.

(٩) بالنسبة للسينما يمكن الرجوع الى نظريات ما بعد الحداثة التفكيكية التى تهم هذه التحليلات باستخدام الكشاف لتحديد مواضع أفكار النقاد المذكورين أو الأعمال التى تعتمد عليها التحليلات مثل بودريلار وجيمسون أو المفاهيم المستوحاة منهـا مثل الواقع الفائق hyrerreality والمعارضة اللامعيارية normless pastiche (انظر أيضا الفصل الأول ـ حاشية رقم ٤ عن استخدام هذه الكلمات كأدلة) ٠ وقد أعد هذا الكتاب ليساعد على تتبع جذور نظريات أو تطبيقات ما بعد الحديث وما بعد الصناعى فى سياقات لم ترد بالضرورة فى الكتاب ومن ثم فان الحواشى تهيىء سبيلا للربط بين النظريات التى يناقشها الكتاب والتطبيقات الأحدث زمنا منها ، مما يجعل الحواشى لا تقل اهمية عن المتن ذاته ، وترد الاحالات الى الحواشى لاعطاء معلومات وافية قدر المستطاع عن موضوعات بعينها ٠

وقد لا يحبذ بعض القراء كثرة الحواشي (وان كانت قراءتها ليست أمرا محتما) ويفضلون ادراج كل المعلومات فى المتن نفسه ولكن هذا من شأنه أن يجعل المتن أقل ســــلاسة ، كما يتعارض مع دقة الاحالات المرجعية بالنسبة لبعض المفاهيم والأفكار ٠

(١٠) أضيفت حواشي كثيرة منذ الانتهاء من الكتاب بشأن الكتب المنشورة بعد اكتماله وتساعد على بيان كيفية أستخدام هذا الكتاب كمرشد الى أعمال نشرت قريبا عن موضوع ما بعد الحديث ٠

(١١) يتناول هذا الكتاب العديد من المفاهيم والمشاكل المتعلقة بتعريف ما بعد الحداثه ، وهذا موضوع تناولته فى ورقه بحث عن الابتكار والتقليد فى ما بعد الحديث ، وقدمت هذه الورقة الى المؤتمر الدولى الحادى عشر عن الاستطقيا فى نوتنجهام عام ١٩٨٨ ، ولذلك انتهز هذه الفرصة لأشكر الحضور فى هذا المؤتمر والقائمين على تنظيمه للتعليقات المفيدة التى أدلوا بهــا اثناءه أو فيما تلاه من مراســـلات ٠ كما أتوجه بالشــكر الى بروفيسور موردونت كروك J. Mordaunt Crook الذى تناول تناولا رائعا موضوع ما بعد الحديث في العمارة وغير ذلك فى بحثه Dilemma of Style وعلى قراءاته وتعليقاته على أجزاء من هذه الدراسة ٠ واشكر تشارلز جنكس لمناقشته المسهبة لبعض الأفكار التى يقدمها الكتاب عن أعماله ، وعلى سماحه لى باخذ بعض الصور من أعماله ، كما أشكر كل من أسهموا بشكل ما أو بآخر فى صقل أفكار هذا الكتاب أو أدلوا بتعليقات عن أجزاء منه (وترد بعض الأسماء فى الحواشي فى المواضع التى تتناسب مع المتن ، أشخاص أو هيئات) ، ومن هؤلاء تشرشل كوليج فى كمبريدج على المنحة التى ساعدتنى على الانتهاء من مسودة هذا الكتـــاب ، وقسم العمـــارة والتخطيط فى مكتبة جامعـــة مليورن ومكتبة المتحف البريطانى ومكتبة جامعة كمبريدج ، كمـــا أشكر أصــــدقائى وأسرتى على تشجيعهم المستمر وأخيرا وليس آخرا جوديث أيلنج Judith Ayling المشرفة على نشر الكتاب ، وجينى بوتس Jenny Potts المشرفة على طباعة نسخ الكتاب ، وأشكر كل من قدم لى عونا قيما لا يقدر فى مطبعة جامعة كمبريدج ٠

(١) على سبيل المثال ارجع الى الجزء السادس من Oxford English Dictionary (Oxford, 1933) ص ٥٧٢ ، أو الطبعة الثانية الجديدة (Oxford. 1989) الجزء التـاسع ص ٩٤٧ ، ص ٩٤٨ عن مختـلف استخدامات مصطلح الحديث في الانجليزية · ففي ص ٩٤٧ من الطبعة الثانية نقرأ أن هذا المصطلح في عام ١٨٦٤ كان يعني « ما يتعلق بالعصور الحاضرة أو القريبة فى مقابل الماضى البعيد ، مما يجعل دلالة المصطلح تمتد الى فترة عصر النهضة ويعد انتهاء القرن الخامس عشر عموما بداية التاريخ الحديث المختلف عن تاريخ العصور الوسطى Mediaeval »

(٢) انظر مدخل كلمة modern فى الطبعة الثانية من قاموس أكسـفورد ـ الجـزء التـاسع ص ٩٤٧ ، ص ٩٤٨ ، ومدخـل كلمـــة Modernization فى الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية ·

International Encyclopedia of Social Sciences, ed. David L. Sills. Vol. X (London and New York, 1968) pp. 386-409.

ويستخدم مفهوم التحديث أحيانا للاشارة الى أعمال ماكس فيبر Max Weber عن « امكانية صياغة منطق عقلانى لأسلوب الانتاج ، الذى تعتمد عليه كل التكنولوجيا العقلانية الحديثة ، أو امكانية التنظيم المنهجى للعمليات التجارية بما يتناسب مع اقتصاد الأعمال الواعى ، الذى يعد أساس الراسمالية الحديثة » ، وذلك فى :

Economy and Society (ed. Guenther Roth and Clauss Wittich (Berkeley, Los Angeles and London, 1978), Vol. I, p. 436).

وذلك فى مقابل اقتصاد الهند القائم على الحرف · راجع أيضا ما كتبه هابرماس عن ما يراه استخداما خاطئا من جانب فيبر للمصطلح بقصد الاشارة الى ظروف تختلف عن المجتمعات الغـربية الحديثـة وأشـكال العقلانية فيها وذلك فى :

The Philosophical Discourse of Modernity (trans. Frederick Laurence, Oxford and Cambridge, 1987), pp. 2-3.

(٣) انظر الفصل الرابع لمزيد من المناقشة حول أنواع الجدل المتعلقة بهذا الموضوع ·

(٤) انظر حاشية رقم (٩) فى التصدير بخصوص الاقتباس من بعض كبار النقاد ومفاهيمهم ، على أيدى بعض الكتاب والفنانين بما يلقى الضوء على نظريات سابقة وتطبيقاتها ·

(١) — Dick Hebdige. Hiding in the Light : on Images and Things (London and New York, 1988), pp. 181 ff.

(٢) انظر الأعمال التاليـــة على ســبيل المثـــال :

— Ihab Hassan. The Question of Postmodernism. in Harry R. Garvin (ed.), Romanticism, Modernism, Postmodernism. (Bucknell Review, Vol. 25, no. 2), (London and Toronto, 1980), p. 120.

— Wallace Martin, « Postmodernism : Ultime Thule or Seim Anew ? », in Garvin, Romanticism, Modernism. Postmodernism, p. 145.

(٣) انظر مناقشة ليوتار فى هجومه على عمارة ما بعد الحداثة فى الفصل الثـــالث · ومن باب المفـــــارقة أن عبارة « anything goes » (كله ماشى) تنطبق على موقف ليوتار النسبى (انظــر الفصل الخامس ـ حاشية رقم ٩٧) ، رغم اننا لو حللنا موقفه لوجدنا أشياء لا ينطبق عليها هذا المفهوم ، خاصة عندما يتحدث عن أهداف ما بعــد الحــداثة وهى من وجهة نظره نقد خطــاب الحداثة ·

(٤) انظر الحاشية السابقة والجزء التالى عن ليوتار فى الفصل الثالث · عندما تكتب كلمة Post-modernism بدون hyphen (—) فهذا يشير الى أن مستخدمها ينتهج نهج ما بعــد الحداثة التفكيكية ، رغم أن بعض التدخل من الناشر قد يكون سببا فى هذا الهجــاء · (انظر حاشــية رقم (٢٠) عن أســباب أخــرى لشــكل «Postmodernism») .

وهناك استعمالات أخرى (يقول جنكس انها تشــير الى كلمــات او مفاهيم نبع منها تصور معين لمصطلح ما بعد الحديث). منها وصف جيمسون لفندق بونافنتير الذى صممه بورتمـــــان بأنه مبنى على طراز بعد حديث لا على طراز المعارضة ، واستخدام مفاهيم أخرى مثل « الواقع الفائق » أو « المعارضة اللامعيارية » (انظر التصدير ـ حاشية رقم (٩)) ، أو كما تشــير حاشية رقم (١٠) بعده استعمال حسن لمفهـــوم استحالة التحديد · وثمة عناصر اخرى تتـــدخل فى استعمال هـــذه الأفكار منها المصادفة أو سوء الفهم وهذه يجب أن تؤخذ فى الاعتبار ؛ وفى معظـــم الأحوال نجد عوامل اخرى مثل الاشارة مباشرة الى كاتب ما او افكاره أو أفكار اخرى على نحو يدعم الأفكار المذكورة عاليه ·

(٥) — Hebdige. Hiding in the Light, p. 183.

(٦) انظر الجزء الخاص بليوتار فى الفصل الثالث ·

(٧) — Jean Baudrillard. « The Ecstasy of Communication ». in Hal Foster. (ed), **Postmodern Culture** (London, 1985), p. 130.

نشر كتاب فوستر أول مرة عام ١٩٨٣ تحت عنوان :
The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture. Port Townsend, Washington.

وسنشير فى الكتاب الى تاريخ النشر الأصلى وهو ١٩٨٣ ·

(٨) — Jean Baudrillard. « The Orders of Simulacra » trans. Philip Beitchman in Jean Baudrillard, Simulations (New York, 1983), p. 128.

(٩) — Baudrillard. **Simulations**, p. 93 and pp. 193 ff.

(١٠) انظر الفصل الثالث عن حسن وحاشية رقم (٤) أعلاه عن طريقة هجاء مصطلح Post-modernism وكيفية ارتباط مفاهيم معينة (مثل استحالة التحديد) بالنظريات الأساسية فى هذا السياق ·

(١١) انظر Simulations ص ١١١ ، والصفحات التى تتناول جيمسون واسقاطه لتحليلات بودريلار للحداثة على ما يسميه جيمسون « ما بعد الحداثة » فى الفصل الثالث وجدير بالذكر أن Guy Debord يتهم الرأسمالية بخلق مجتمع تسطر عليه صورة السلعة
Society of the Spectacle (Detroit, 1983)

وكما سنرى فى الفصل الثالث فان مجتمع ما بعد الحديث عند جيمسون هو أساس مجتمع يعيش حقبة الرأسمالية المتأخرة ·

(١٢) — Hebdige. **Hiding in the Light**, p. 195.

(١٣) المرجع السابق · فى الفصلين الثالث والرابع مناقشة لاستخدام بعض المصطلحات مثل اللامركزية decentring .

(١٤) — Hebdige. **Hiding in the Light**, p. 195.

(١٥) لمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة انظر الفصلين الثالث والرابع · يوجه هيبدايج بعض النقد لموقف بودريلار من المجتمع المعاصر وثقافته (انظر على سبيل المثال Hiding in the Light ص ١٧٦

ص ٢٥٣ رقم ٦) ولكنه يستوحى كثيرا من سمات هذا المجتمع التى يراها بودريلار ، لىقدم (هيبدايج) رؤيته الخاصة عن ما بعد الحديث ، ويستوحى اعمال بودريلار (انظر ص ٢٥٣ فى كتاب هيبدايج حيث نجد قراءات لمفكرة بودريلار) ومن كتاب آخرين تأثروا بليوتار مثـل فريدريك جيمسون • (مثال ذلك Hiding in the Light بداية ص ٢٥٤) •

(١٦) انظر المناقشة المفصلة لآراء جنكس فى الفصل الرابع • تدور مناقشات هيبدايج لنظريات ما بعد الحداثة عموما حول ليوتار وبودريلار وهابرماس وريتشارد رورتى Richard Rorty ، بدون تناول نقـاد عمارة ما بعد الحداثة مثل جنكس •

(١٧) فى العدد الخاص من Theory, Culture and Society عن ما بعـد الحداثة (يونيو ١٦٨٨ ـ الجزء الخامس ـ رقم ٢ ـ ص ١٩٥ الى ص ٢١٥) نجد مقالا افتتاحيا كتبه Mike Featherstone بعنوان :

« In Pursuit of the Postmodern : an Introduction. »

حيث نجد قائمـة بمحددات ما بعد الحديث فى ص ٢٠٣ ، مستمدة من مدارس فكرية مختلفة عن هذا الموضوع ولكن بدون الافصاح بوضـوح عن ذلك • ونجد فى كثير من الكتابات عن ما بعد الحداثة ان مجموعة المقالات المختلفة فيها تزيد من الخلط الذى يحيط بتعريفات هذا المصطلح بدلا من ازالته • وبدلا من إستنفاد الوقت والمساحة فى نقـد المقالات التى جمعها فيذرستون (ومقالات أخرى فى كتب مماثلة) فان هذه الدراسة تحاول تقديم رؤية واضحة قدر الامكان للمصادر والمعانى الأساسية لمصطلح ما بعد الحداثة ، ونأمل أن يتمكن القارىء بذلك من أن يقوم بنفسه بتحليل الأوصاف العديدة الملحقة بالمصطلح الحاضر منها والمستقبل •

(١٨) انظر :

— Oxford English Dictionary Supplement (Oxford, 1982), Vol. III, p. 698.

— Oxford English Dictionary, 2nd edn (Oxford, 1989), Vol. XII, p. 201.

يغطى قاموس اكسفورد تاريخ المصطلح فى حدود مساحة ضيقة ، كما يتجاهل بعض النصوص مثل ما كتبه تشارلز جنكس عن عمارة ما بعد الحداثة ، وسيجد القاريء في الصفحات التالية من الكتاب استعمالات أخرى لمصطلحى ما بعد الحديث وما بعد الحداثة والتى اغفلها قاموس أكسفورد • وفى خاتمة الكتاب ملخص لهذه الاستعمالات •

(١٩) يشير القاموس الى التعريف السابق لـ « Modern » (جـ)
من ملحق ط ١ ـ ص ٦٦٢ وط ٢ ، جـ ٦ ص ٩٤٨) وهو « حركه فى الفنون والعمارة ، أو الأعمال التى نشأت فى ظل هذه الحركة ، وتتسم بالابتعاد عن الطرز والقيم التقليدية أو المتعارف عليها أو رفض هذه الطرز والقيم » • وكما أشرنا فان كلمة Modern مشتقة من أصل لاتينى يعنى « اليوم » أو « توا » حسبما يفيد قاموس أكسفورد جـ ٦ ، ط ١ ، ص ٥٧٣ ، أو فى الطبعة الثانية الجديدة جـ ٩ ، ص ٩٤٧ ، ٩٤٨

(٢٠) لمزيد من التفاصيل عن نظريات جنكس انظر الفصل الرابع •
استخدم جنكس مصطلح المزاوجة بين الانسق Double-Coding منذ عام ١٩٧٨ (فى الطبعة الثانية من) :
(The Languag ofe of Post-Modern Architecture)
فيشير الى أن الأبنية بعد الحديثة بجمع ما بين الطراز الحديث (ويستخدم جنكس لفظ « Code » أى نسق اشارى باعتبار أن الطرز المعمارية ترسل رسالة ما الى مستخدميها بطريقة تشبه وسائل الاتصال أو الكلام) وطراز اشارى آخر واحد على الأقل (مثـل الكلاسيكية المستخدمة فى معرض شتوتجارت الذى صمم بناءه ستيرلنج وويلفورد وشركاهما) • ويلاحظ أن جنكس يستخدم صيغة المصطلح بـ hyphen منذ عام ١٩٧٧ Post Modern Post-Modernism . أما حسـن وليـوتار وجيمسـون وغيرهم من المحدثين فيتحدثون عن Postmodernism كما استخدم ليزلى فيدلر المصطلح Post-Modernism (١٩٦٥) واسـتخدمه برنارد سـميث (١٩٤٥) ، واستخدمه أرنولد توينبى Post-Modern منذ عام ١٩٤٥ على الأقل • وأحيانا يتأثر الهجاء من اللغة المترجمة منها (الاسبانيـة أو الفرنسـية أو الألمانية) حيث لا توجد hyphen ، وكما أشرنا فى حاشـية رقـم (٤) يتأثر الهجاء أيضا بنوعية نظرية بعد الحداثة التى يستند اليها مستخدم المصطلح • وفى هذا الكتاب استخدمت الشكل الوارد فى تعريف قاموس اكسفورد Post-modern باعتباره أصح شكل له فى الانجليزية الا فى حالة الاقتباس من استخدامات معينة للمصطلح •

(٢١) انظر حاشية رقم ١٩ •

(٢٢) استخدم هودنوت المصطلح عام ١٩١٥ فى مقال بعنوان : Post modern House فى دورية Architectural Record ص ٩٧ (مايو ١٩٨٥) ص ٧٠ الى ص ٧٥ • كما نشر المقال فى Royal Architectural Institute of Canada Journal ص ٢٢ (يوليو ١٩٤٥) ص ١٣٥ الى ص ١٤٠ (انظر حاشية رقم ٢٥ بعده) •

(٢٣) فى الفصل الثالث مالفصل الرابع مناقشة للعلاقة بين عمارة ما بعد الحداثة وعمارة الحداثة المتأخرة أو الحداثة الفائقة ultra-modern وحسب علمى فليس ثمـة معمارى ممن يعدون انفسهم من أصـحاب تيار ما بعد الحداثة قد وصف المنازل سابقة التجهيز بأنها طراز بعد حديث لهذا السبب فقط · فنجد أن جنكس يتحدث عن بناء Garagia Rotunda (١٩٧٧) الذى صممه بحيث يكون جزئيـا سابق التجهيز فيصفه فى الطبعة الخامسة من The Language of Post-Modern Architecture (ص ١٢٠) بأنه طراز من « العمارة يجمع بين التجهيز المسبق والتجميل » · راجع أيضا رفض لوسيان كرول للمنازل سابقة التجهيز لأنها نتاج للحداثة فى The Architecture of Complexity (١٩٨٣) ترجمة Peter B. Johns (لندن ـ١٩٨٦) ص ١٠ ·

(٢٤) يستشهد قاموس أكسفورد بعبارة من ص ١٩ من Architecture and the Spirit of Man لجوزيف هودنوت (هارفارد ـ ١٩٤٩) · ولكن التعريف غير المضلل للقاموس ينعكس عند فرانك كرمود فى تفسيره الحديث فى History and Value (١٩٤٩) (أكسفورد ـ ١٩٨٨) ص ١٢٩ حيث يشير كرمود الى « نوع من العمارة يعقب الحركة الحديثة فى هذا المجال ويضادها فى الاتجاه » ·

(٢٥) انظر حاشية رقم ٢٢ عن تفاصيل مقال هودنوت ١٩٤٥ ، والتى تختلف قليلا عن المقال الذى نشره هودنوت فى Architecture and the Spirit of Man ص ١٠٨ الى ص ١١٩ تحت نفس العنوان The post-modern house

(٢٦) مقال هودنوت عن « المنزل بعد الحديث » ١٩٤٥ · ص ٧٥ ، ١٩٤٩ ص ١١٩ ·

(٢٧) بدا هودنوت مقالته الصادرة عام ١٩٤٥ بالعبارة التالية : « شغلت بالتفكير فى انتشار المنازل الجديدة الذى سيغطى تلال نيوانجلند وسهولها بمجرد انتهاء الحرب ، أى سنرى أميالا مربعة شاسعة تكسوها السعادة سابقة التجهيز » · (ص ٧٠) المقال المعنون : The post modern house

(٢٨) — Hudnut. « The post-modern house » 1949. p. 108.

(٢٩) المرجع السابق ·

(٣٠) المرجع السابق ·

(٣١) يصف توينبى « عصر ما بعد الحديث » فى الأجـزاء التى صدرت بعد الحرب العالميه الثانيه من A Study of History (١٩٥٤)، بأنه يتسم بانه عصر « صناعى جماعى » على نحو يجعله كما لو كان متوقفا عند مرحلة سبق ما قبل التصنيع الذى تحدث عنه بل وآخرون فى السنوات الأخيرة • (انظر الفصـــل الثانى عن تفصيل استعمال بل لمصطلح ما بعد التصنيع والفصل الرابع عن تفاصيل مفهوم جنكس عن ما بعد الحديث وما بعد الصناعى) •

(٣٢) انظـــر : — Charled Jencks. What is Post-Modernism ? (London, 1986), p. 14.

يشير جنكس الى هودنوت فى « هامش » ملحق بمقدمات طبعة ١٩٧٨ والطبعات التالية المنقحة من :

The Language of Post-Modern Architecture (1977).

فيقول « يبدو أن » هودنوت « هو أول من استعمل مصطلح ما بعد الحديث فى سياق فن العمارة • راجع :

— The Language of Post-Modern Architecture

ط ٤ مزيدة ومنقحة (لندن ـ ١٩٨٤) ص ٨ • وهذه الطبعة هى المشار اليها فى هذا الكتاب ما لم يذكر خلاف ذلك • (وغالبا ما يتطابق ترقيم طبعة ١٩٨٤ وطبعة ١٩٧٨ حتى ص ١٣٢ ، وترقيم طبعة ١٩٨٤ وطبعـة ١٩٨١ حتى ص ١٤٦ ، وطبعة ١٩٨٤ مع طبعة ١٩٨٧ حتى ص ١٦٤ • انظر الفصلين الثالث والرابع للاشارة الواردة الى مقـدمات الطبعـات وختامها •

(٣٣) انظر هودنوت The Post-Modern house (١٩٤٥) ص ٧٢ • فى ص ٧٣ يتحدث هودنوت عن مهرجان الطـــرز الموجود فى الضـواحى الذى اعتبره « مغامرة أشرفت على نهايتها » •

(٣٤) انظر المرجع السابق لهودنوت ، ص ٧٣ • من معايير ما بعد الحداثة عند جنكس أنها يجب أن تعطى معنى لأساليبها ودوافعها (انظر الفصل الرابع) •

(٣٥) انظر الفصل الرابع عن تفاصـــيل آراء جنكس عن ما بعد الحداثة • ينتقد جنكس اعتقاد عمارة ما بعد الحداثة فى « خرافة المبدأ الاستطيقى الميكانيكى » • على سبيل المثال انظر مقالته المعنونة : The Rise of Post Modern Architecture فى Architectural Association Quarterly جـ٧ ، رقم ٤ ص ٦ • علام تقوم العمارة الحديثة ؟ على خرافة

المبدأ الاستطيقى الميكانيكى ، على لغة تجريدية ، وعلى الهندسة والذوق الرفيع » .

(٣٦) رغم أن جروبيوس Gropius قام بتجربة المنازل سابقة التجهيز في أمريكا فقد دافع هودنوت عنه وعن آخرين من مؤسسى الحركة الحديثة في العمارة من أجل مثلهم ، بينما انتقد أولئك الذين شوهوا هذه العمارة وجعلوا منها مجرد « وظيفية باردة متعنتة » وذلك فى مقاله عن المنزل بعد الحديث (١٩٤٥) ص ٧٣ و ص ٧٤ . كما تتضمن مجموعة مقالاته (١٩٤٩) فقرات يدافع فيها عن « المقولة الحداثية » بأن « الشكل ينبع من الوظيفة » . (انظر مقال هودنوت « المنزل بعد الحديث » (١٩٤٩) ص ١١٢ و ص ١٢) .

(٣٧) سنناقش استخدام توينبى لمصطلح ما بعد الحديث مناقشة وافية فيما بعد ، حيث استخدمه عام ١٩٣٩ أى قبل هودنوت على العكس مما يثبته قاموس أكسفورد . وفى الصفحات التالية من هـذا الفصـل سنتناول استخداما مبكرا أكثر من ذلك لهذا المصطلح .

(٣٨) — Arnold Toynbee. A Study of History, Vol V. (London, 1939), p. 43.

(٣٩) — A Study of History of Arnold Toynbee, abridged by D.C. Somervell. Oxford, 1964), p. 34.

(٤٠) كما يشير الكتاب نجد أول استخدام لمصطلح « ما بعد الحديث » إشارة الى الفترة التى تبدأ من ١٨٧٥ فى A Study of History لتوينبى فى الأجزاء التى نشرت بعد الحرب العالمية الثانية (١٩٥٤) . أما فى نسخة سومرفيل المختصرة فنجد علامة استفهام بعد كل استخدام للمصطلح ذاته فى وصف تلك الفترة .

(٤١) انظر حاشية رقم ٤٠

(٤٢) اكتملت نسخة سومرفيل المختصرة عام ١٩٤٦ ووافق عليها توينبى . وقد يعنى استخدام علامات الاستفهام بعد مصطلح ما بعد الحديث فى هذه النسخة أن سومرفيل يعتقد أن توينبى يسير فى الاتجاه ما بعد الحديث فى سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية .

(٤٣) — Toynbee. A Study of History, Vol. VIII. 1954. p. 338.

يشير توينبى أحيانا الى العمارة الغربية فى صفحتى ٣٧٤ ، ٣٧٥ من جـ ٨ ، حيث يصف ناطحات السحاب فى القرن العشرين بأنها طراز قوطى جديد حديث ٠

وكان توينبى قبل ذلك قد هاجم احياء الطراز القوطى فى العمارة الحديثة لأنه طراز عفا عليه الزمن (طبعة سومرفيل المختصرة من A Study of History صفحتى ٥٠٧ ، ٥٠٨ ، أو النسخة الأصلية لتوينبى جـ ٦ (١٩٣٩) ص ٦٠ ، ص ٦١) كما هاجم طغيان المنحى التجارى على الفن فى الفترة الحديثة (طبعة سومرفيل المختصرة ص ٤٤٦ ، ٤٤٧ أو النسخة الأصلية لتوينبى جـ ٥ ص ٤٨٢) ٠ فهذان أمران يشيران الى الانحطاط من وجهة نظره ، كما أدان توينبى الاتجاه « المستقبلى » لتدمير التراث المادى واعتبره لا يقل خطرا عن ذلك الانحطاط ٠ (طبعة سومرفيل المختصرة ص ٥١٩ ، أو النسخة الأصلية لتوينبى جـ ٦ ص ١١٥ وما بعدها) ٠

(٤٤) انظر
Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture
(لندن ـ ١٩٨٧) ص ١٣ لجنكس ، وانظر تقديم جنكس لكتابه What is Post-Modernism (١٩٨٦) ص ٣ ٠

(٤٥) انظر أيضا توينبى A Study of History جـ ٩ ، ص ٢٣٥ ٠

(٤٦) المرجع السابق ، ص ٤٢١ ٠

(٤٧) المرجع السابق ٠ وانظر : The Compulsory Preface
1066 and All That, حيث تجد السطر الذى اقتبسه توينبى : « نهاية التاريخ » التى يشير اليها سيلر Sellar وييتمان Yeatman فى سخرية تتحدد حسب ما قالا بوصول أمريكا الى مكانة « أقوى أمة » بنهاية الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ـ١٩١٨ : « من الواضح أن أمريكا قد أصبحت بذلك على رأس الأمم ، ووصل التاريخ الى ٠٠ » ٠

(٤٨) انظر A Study of History لتوينبى جـ ٩ ، ص ٤٣٦ ٠ فى السنوات الأخيرة قيل ان بودريلار أيضا قد تبنى نظرة «تشاؤمية» للتاريخ فقال دوجلاس كيلنر Douglas Kellner مثلا ان بودريلار يروج لمذهب العدمية الذى يفتقد « المرح والطاقة والأمل فى مستقبل أفضل » انظر : Postmodernism as Social Theory لكيلنر فى Theory, Culture and Society جـ ٥ ، رقم ٢ ، ٣ (يونيو ١٩٨٨) ص ٢٤٧ ٠ كما كتب بودريلار فى

The Orders of Simulacra في Simulations ص ١١١ عن « عصر جديد من التمثيل » يشهد « نهاية التــاريخ ، فالاله يموت ويعقبــه موت الانسان وموت التقدم وموت التاريخ ذاته · كل تلك الأفكار التى تتجاوز الوجود تنتهى ، فلا يبقى سوى ما هو موجود ، أى أن مبدأ التعالى المفارق يتلاشى ويحل محله الحضور اللا مفارق » ·

ويضيف بودريلار فى صفحة ١١٢ من نفس الكتاب « ان النظام فى عملية التجدد اللانهائى يضع نهاية لأسطورة بداية النظام وكل القيم التى تمخض عنها » ·

(٤٩) فى كتاب توينبى A Study of History ، جـ ٩ ، ص ٤٣٦ يرى توينبى أن المؤرخ البريطــانى ادوارد جيبون Edward Gibbon مثـــال للنظرة المتفائلة الى التاريخ الحديث ، وأن الكاتب الفرنسى بول فاليرى Paul Valery مثــال للتشـــاؤم فى هذا الصدد · فيقول توينبى فى صفحة ٤٣٨ : « لا التشاؤم قادر على ان يبرهن أكثر من التفاؤل على أن الأحداث لا يمكن أن تغيره » وفى صفحة ٤٣٩ يقول : « يخطىء المتشائم اذ يعتقد أن الفجر هو الليل الا أن هذا الخطأ ربما لا يتكرر بكثرة مثلمــا يخطىء المتفائل فى اعتقاده بأن غروب الشمس هو الظهيرة ـ ولكنه خطأ على أية حال » ·

(٥٠) المرجع السابق ، ص ٤٤١ ·

(٥١) Oswald Spengler. The Decline of the West. trans. by Charles Francis Atkinson (London, 1971), p. 507.

على العكس من شبنجلر يتحدث توينبى عن دور الفرد فى المجتمع فى طبعة سومرفيل المختــصرة من A Study of History (١٩٤٦) ، ص ٥٧٦ ، ٥٧٧ فيقول ان « مسار الأفعال » كامن فى الأفراد (انظر النص المشار اليه فى حاشية رقم ٥٠ ونقد توينبى لشبنجلر لاعتقاده فى سيادة الضرورة ، ص ١٦٨ ، جـ ٩ من A Study of History · ويلاحظ أن استعمال رودلف بانفتز Rodolf Pannwitz لمصطلح ما بعد الحديث (١٩١٧) ظهر فى عمل بعنوان Die Krisis der europaeischen Kultur أى « أزمة الثقافة الأوربيــة » (وذلك حســب ما يقول فولفــانج فيلش Wolfgang Welsch فى Unsere Postmoderne Moderne ـ ١٩٨٨) ص ١٢ وما بعدها) وقد نشر هذا العمل لبــانفتز قبــل عمــل شــبنجلر Decline of the West ·كان بانفتز يشير بمصطلح ما بعد الحديث

الى طراز من البشر يبدو صلبا ولكنه متداع فى أعماقه · وعلى العكس من توينبى كتب بودريلار فى مقال له بعنوان :
The Ecstasy of Communication
فى كتاب هال فوستر عن ثقافة ما بعد الحداثة ، واختتم هذا المقال (ص ١٣٣) بطريقة منشائمة وغريبة حيث يتحدث عن دور الفرد فيقول : « لم يعد بوسع الفرد أن يضع حدودا لكيانه ، ولم يعد بوسعه أن يلعب دوره أو أن يهيىء لهذا الدور ، ولم يعد بوسعه الاستمرار فى أن يجعل من نفسه مجرد صورة فى مرآة · انه الآن صفحة نقية ، ومعبر لكل شبكات التأثير » ·

(٥٢) — Wright Mills. The Sociological Imagination. (Harmondsworth, 1983), pp. 184 ff.

يتحدث ميلز عن « الحقبة الرابعة » بوصفها حقبة « ينهار فيها تفسير العالم » القائم على الليبرالية والاشتراكية « النابعتين من التنوير » · « لقد أصبحت فكرة الحرية والعقل فكرة مشكوكا فيها ولعل زيادة العقلانية لا تضمن ارتفاع مكانة العقل » ·

(٥٣) — Leslie Fiedler. « The New Mutants », in Partisan Review (1965), p. 508, or in The Collected Essays of Leslie Fiedler, Vol. II (New York, 1971), pp. 379-400.

قبل هذه الفقرة مباشرة يتحدث فيدلر عن تأثير الخيال العلمى على مارشال مكلوهان Marshall Mcluhan ، وفيلهلم رايخ Wilhelm Reich وباكمنستر فولر Buckminster Fuller ، وربما أيضا على نورمان براون Norman O. Brown وعلى بعض الكتاب مثل ويليام جولدنج William Golding ، وانتونى بيرجس Anthony Burgess ، وويليام بورروز William Burroughs وكورت فونجوت Kurt Vonnegut Jr وهارى ماتيوز Harry Mathews وجون بارث John Barth · وتستمر العبارة التى يقتبسها قاموس أكسفورد من فيدلر كالآتى : « ولكنى مهتم بتفهم المحتوى التنبؤى لكليهما ، وتفهم الأسطورة وليس مزاج الخيال العلمى » · وفى مجموعة مقالاته (ص ٣٨٢) يصف فيدلر تلك الأسطورة بأنها « ببساطة أسطورة نهاية الانسان » أو بأنها بمزيد من التحديد فكرة تحول البشر الى مخلوقات غير عاقلة بل وبربرية ، كما يفصل فى الحديث عن اللاعقلانية بعد الحداثية الجديدة أو المذهبية ، والعداء لمبادىء قيمة العمل فى البروتستانتية التى يراها متفشية منذ الستينات من القرن العشرين · (انظر أيضا الصفحات التى تتناول استعمال دانيال بل لتلك

الصورة عن ما بعد الحداثة فى الفصل التالى والحواشى الخاصة بفيدلر فى الفصل الثالث) وفيما بعد فى مقال بعنوان « Cross the Border-Close the Gap » لفيدلر نشره عام ١٩٦٩ فى Playboy يتحدث فيدلر عن ما بعد الحداثة فيقول انه يسد الفجوة بين الأدب الراقى وأدب البوب ويرتبط بآدب البوب والأشكال الافسادية (كالمحاكاة وغيرها) التى تمتل الحاضر، ويشير الى الحاجة الى نقد بعد حداثى جديد يستطيع الحكم على جودة أو سوء الأدب بعيدا عن الثنائيات المتقابلة مثل « الرفيع » و « الهابط » بما تشتمل عليه من انحياز طبقى ٠

(٥٤) — Encounter, Vol. 26, no. 4 (April 1966), p. 73.

يشير كيرمود هنا أساسا الى استخدام فيدلر للمصطلح ، ولا يتفق معه فى أن الأدب يشهد تطورا جديدا ٠

(٥٥) — Nikolaus Pevsner. The Listener (29 December, 1966), p. 955.

يتحدث بفسنر عن مبانى تشرشل كوليج بجامعة أكسفورد ويشير الى عمارة الخمسينات والستينات التى وصفها جنكس وآخرون بأنها تنتمى لاتجاه الحداثة المتأخرة ٠ وفى مقالة ثانية له فى The Listener (٥ يناير ١٩٦٧) ص ٧ـ٩ يدرج بفسنر بعض المبانى ضمن هذا الاتجاه ، ولكن هذه المبانى من وجهة نظر جنكس مثال للحداثة المتأخرة وما بعد الحداثة معا مثل صالة TWA التى صممها Eero Saarinen ، ومبنى أوبرا سيدنى الذى صممه جورن أوتزون Jorn Utzon ٠ (انظر سارينين وأوتزون فى كتاب جنكس The Language of Post Modern Architecture وفى Architecture Today (London, 1988) لجنكس أيضا ، وانظر شجرة تطور الحداثة المتأخرة وما بعد الحداثة فى ذلك العمل الأخير لجنكس ص ٢٠ ، ص ١١٠) ٠

(٥٦) على الرغم من أن هذا الاقتباس أوضح من بعض الاقتباسات الأخرى يلاحظ أنه يعلن عن رؤية معينة لما بعد الحداثة لا يمكن تعميمها بحيث تغطى كافة أشكال ما بعد الحداثة ٠

(٥٧) — Michael Koehler. « Postmodernism » : ein begriffsgeschichtlicher Ueberblick ». Amerikastudien, Vol. 22, no. I no. 1 (1977), pp. 8-18.

يعلق الناشر على مقالة كولر ص ٨ حيث يشير لمقالة أخرى بتلك

الدورية :

— Gerhard Hoffmann, Alfred Hornung and Ruedgier Kunow. « Modern », « Postmodern » ané « Contemporary) as Criteria for Analysis of 20th Century Literature. in Amerikastudien, Vol. 22. no. 1 (1977), pp. 19-46.

حيث تتضمن هذه المقالة مزيدا من التفاصيل الببليوجرافية .

(٥٨) فى مقالة هوفمان وهورنونج وكونو نجد قائمة فى ص ٨ بأوراق البحث التالية :

— Olson. The Act of Writing in the Context of Post-Modern Man 1952.

— ———. The Present is Prologue' 1955.
— ,———. « Definitions by Undoings » 1956.
— ———. « Equal, That Is, To the Real Itself » 1958.

وفى مقال Postmodernismus يرى كولر (ص ١١) أن أولسون يأخذ برأى توينبى فى تأريخ بداية ما بعد الحديث بالربع الثالث من القرن التاسع عشر . (انظر الحواشى التالية عن توينبى فى هذا الفصل) . كما يشير كولر الى استعمال المصطلح فى الأعمال التالية للمؤلفين المذكورين :

— Harry Levin. « What is Modernism ? » in Massachusetts Review, 1960.

— Howe. « Mass Society and Postmodern Fiction » in Partisan 1959.

— Fieldler « The New Mutants ». Partisan Review 1965.

ويقول كولر ان هاو Howe يصف المجتمع الشعبى الجديد بأنه يلغى كثيرا من الأسس الأخلاقية والاستطيقية التى قامت عليها الحداثة الكلاسيكية ، ويقول ان مقال ليفين Levin يقارن بين الخيال الروائى بعد المعاصر الذى يشيع انجازات الحداثة التجريبية المبكرة من ناحية ، والابتكار المتميز عند هؤلاء التجريبيين . ويرى كوهلر أن كلا الكاتبين استخدم المصطلح بأسلوب سلبى وكأنهما يتحسران على انهيار الحداثة . (وسنجد فيما يلى اشارة الى بيرو Perreault الذى استخدم المصطلح فى مقالات نشرت فى Village Voice فى نيويورك) .

(٥٩) — Amitai Etzioni. The Active Society : A Theory of Societal and Political Processes. (London and New York. 1968).

يصف هذا المقال الحقبة الحديثة بأنها « انتهت مع التغيرات الجذرية التى طرأت على تكنولوجيا الاتصالات ، والمعرفة والطاقة فى أعقاب الحرب العالمية الثانية » ، ويؤرخ بداية الفترة بعد الحديثة من عام ١٩٤٥ ، ويقول اتزيونى بوجود أوجه تشابه مهمة بين الحديث المتأخر وما بعد الحديث ، ويسوق بعض أوجه الاختلاف كما تقدم والتى يميز بها نقاد آخرون مجتمع ما بعد التصنيع عن المجتمع الصناعى · (أنظر الفصل الثانى بشأن هذه الموضوعات) ·

(٦٠) أعيد نشر هـــذه المقالة مؤخرا فى The Postmodern Turn (١٩٨٧) لايهاب حسن · انظر الجزء الخاص بايهاب حسن فى الفصل الثالث ·

(٦١) تتناول الدورية موضوع « الحداثة وما بعد الحداثة : تساؤلات وتأملات وتنبؤات » وذلك فى جـ ٣ رقم ١ (خريف ١٩٧١) · يقتبس كولـــر عبارة كوهين : « أعد هذا العدد كمحاولة لتنــاول الحــركات الريادية المعاصرة » ، وينقل عنه قوله انه (كوهين) استقر رأيه على مصطلح ما بعد الحديث كأفضل وسيلة لتمييز هذه الحركات عن الحركات الريادية الماضية Postmodernismus ص ١٤) · ويذكر كولر دوريات أخرى استخدمت مصطلح ما بعد الحديث وهى :

— Boundary 2, 1972.
— Triquarterly. (Autumn 1973) and (Spring 1975)
— Journal of Modern Literature, (July 1974).
— New York Drama Review, (March 1975).
— Hudson Review, (Autuma 1975).

(٦٢) يتناول تعريف قاموس اكسفورد الذى أشرنا اليه استخدامات المصطلح فى اللغة الانجليزية · ولعل كولر يوحى بأن المصطلح دخل الى الانجليزية من لفظ Postmodernismo المترجم فى مجموعة قصائد شعرية معاصرة من أمريكا اللاتينية جمعها Dudley Fitts (١٩٤٢) ، ولكن كما رأينا فى هذا الفصل فقد ظهر هذا المصطلح فى الانجليزية قبل ذلك (ما بعـد الحـديث وليس ما بعـد الحداثـة) فى الأجـــزاء الأولى من A Study of History (١٩٣٩) لأرنولد توينبى ، وهو مايفضله كوهلر ونظرا لهذا التداخل المعقد أدرجت فى خاتمة الكتاب قائمة منقحـة تضم أهم استعمالات مصطلحى ما بعد الصناعى وما بعد الحديث · فكما ذكرنا قبلا ، وفى حواشى التصدير ، ثمة من يقول بأن المصطلح استخدم قبل دى أونيس ، فمثلا عند جون واتكينز تشابمان فى السبعينات من القرن التاسع عشر ، وهو ما يبرهن على أهمية وتأثر المصطلح ·

(٦٣) انظر : — Koehler. « Postmodernismus- », p. 10.
— Federico de Onis. Antologia de la poesia espanola e hidpano-americana (1882-1932) (Madrid, 1934), pp. xviii-xix.

وانتهز الفرصة هنا لأوجه الشكر الى د· Michael Hoskin
زميل تشرشل كوليج بكمبريدج على مساعدته فى ترجمة هذه الصفحات ·

(٦٤) — Dudley Fitts. Anthology of Contemporary Latin-American Poetry (London and Norfolk. Conn. 1947), p. 609. or the 1942 edn, p. 601.

(٦٥) المرجع السابق (١٩٤٧) . ص xix لا يشير كولر الى هيس Hays ويعزى مصطلح ما بعد الحداثة فى مجموعة فيتز الى فيتز وحده ·

(٦٦) تصدير فيتس ـ المرجع السابق ـ يعلن أنه مدين لفدريكو دى أونيس ·

(٦٧) تصدير لمجموعة قصائد فيتس ـ ترجمة : John Peale Bishop

Then twist the neck of this delusive swan,
White stress upon the fountain's overflow.
That merely drifts in grace and can not Know.
The reed's green soul and the the mute cry of stone.
Avoid all form, all speech, that does not go
Shifting its heat in secret unison
With life ... Love life to adoration !
Let life accept the homage you bestow.
See how the sapient owl, winging the gap
From high Olympus, even from Pallas' lap,
Closes upon this tree its noiseless flight
Here is no swan's grace. But an unquiet stare
Interprets through the penetrable air
The inscrutable volume of the silent night.

طيف البجعة ذات العنق الملتوى
كعلامة بيضاء على نبع الماء الدافق
ينساب رشيقا ، غير عابىء
بمكنون اليراع الأخضر ، أو الصخر الذى يصرخ فى صمت
دعك من الشكل واللفظ
ذلك الذى لا ينسجم ايقاعه فى اتفاق سرى

مع الحياة ·· اعشق الحياة
وامنحها عطاءك
أرأيت البومة الحكيمة تحلق من عل
من قمة جبال الأولمب ، من بين يدى بالاس
وتحط فوق تلك الشجرة فى سكون ·
دونما رشاقة كرشاقة البجعة ، وانما تنظر نظرة قلقة
تخترق الهواء ، تستجلى
سر سكون الليل البهيم ·

(٦٨) — Fitts. Anthology of Contemporary Latin-American Poetry, p. XI.

(٦٩) انظر الصفحات السابقــة عن هودنوت · يمثل المنزل بعــد الحديث عند هودنوت مبالغة فى الأفكار الوظيفية للطراز الدولى الحديث أما ما بعد الحداثة التى تحدث عنها كل من دى أونيس وفيتس فهى حركة مضادة للاسراف فى الشكل المزخرف المميز للحداثة · ومن ثم يمكن الآن أن نرى تشابها بين مفاهيم ما بعــد الحــداثة عند هودنوت وفيتس ودى أونيس من حيث تأكيدها على الخلو من الزينة ، وهذا ما يختلف كثيرا عن التطبيقات الحديثة لمصطلح ما بعد الحداثة فى فن العمارة ، حيث تعرف عمارة ما بعد الحداثة على أنها حركة ضد اختفاء الزينة فى الطراز الدولى الحديث ·

(٧٠) انظر حاشية (٦٩) أعلاه عبارة « فى القليل كثير Less is more » ماخوذة عن Mies van der Rohe ·

(٧١) — Koehler. Postmodernismus, pp. 16 f.

وانظر أيضا ما تقدم عن استخدام مصطلح « الحديث » ليغطى هذه الفترة ــ المقدمة وأول حاشية فيها ·

(٧٢) يتحدث جنكس عن هذا الخلاف فى :

« The New Classicism and its Emergent Rules, » in Architectural Design, Vol. 58, nos. 1/2 (1988), Profile 70, p. 24.

ويقول ربما أدى أيضا الى « خلاف بين الحداثيين بكل توجهاتهم ، ولا يزال خلافا قائما حتى اليوم » حول هذا الموضوع وموضوعات اخرى متعلقة بتعريف المودرنية والحداثة انظر :

— Matei Calinescu. Five Faces of Modernity (Durham, N.C. 1987).

وقد اطلعت على هذا العمل بعــد الانتهــاء من مسودة الكتاب ، وفيه

دراسة مهمة لآراء دى أونيس عن الحداثة وما بعد الحداثة ، وللريادية -
أما الفصل الأخير (١٩٨٦) من هذا العمل عن ما بعد الحداثة فيثير بعض الاشكاليات - كما تقول ليندا هاتشيون - فى صفحة ٢٨٥ ، حيث يخلط بين مفهومين لمصطلح Double-Coding (المزاوجة) ، أولهما المفهوم الذى طرحته فى كتابى Parody/Meta-Fiction (لندن - ١٩٧٩) بوصفه ملمحا أساسيا للمحاكاة التهكمية الأدبية ، وقد استخدمت ليندا هاتشيون Hucheon هذا الكتاب وكتبا أخرى فيما كتبته عن المحاكاة التهكمية وما بعد الحداثة وان كان كالينسكو يغفل ذلك . أما المفهوم الآخر للمزاوجة فهو مفهوم جنكس المرتبط بعمارة ما بعد الحداثة . (انظر أيضا الفصل الثالث ، حاشية ٣٧ ، والفصل الرابع ، حاشية ٨١ لمزيد من النقد الموجه لهذا الخلط) .

(٧٣) راجع ما تقدم عن استعمال توينبى لمصطلح ما بعد الحديث (١٩٣٩) لوصف فترة ما بعد عام ١٩١٤ ، وما بعد عام ١٩٧٥ فى أعمال لاحقة .

(٧٤) أشرنا الى أن كولر ذكر أن توينبى يؤرخ لعصر ما بعد الحداثة فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بأنه بدأ فى عام ١٨٧٥ ، ولكنه لا يشير الى استخدامه (١٩٣٩) ليسير لبداية هذا العصر عام ١٩١٤ .

(٧٥) انظر الصفحات السابقة عن توينبى لمزيد من المناقشة حول آرائه ، التى تناقش أيضا فى سياق تناولنا لاستخدام مصطلح ما بعد الحداثة عند برنارد سميث فى آخر هذا الفصل والحاشية التالية ٧٦ .

(٧٦) يدين توينبى اللون « المستقبلى » واللون « البائد » فى الفن الحديث وما بعد الحديث (أى ما بعد ١٨٧٥) فى كتاب A Study of History كما أن توينبى يتناول فندق امبريال فى طوكيو الذى صممه Frank Lloyd Wright على طراز « المايا » ويعتبر أن هذا البناء ينتمى الى الفن البائد فى القرن التاسع عشر مثل اتجاه فن التصوير المعروف بما قبل روفائيل ، وذلك فى مقالته :
— « Art : Communicative or Esoteric ? »
فى مجموعة مقالات On the Future of Art التى قدم لها Edward E. Fry (نيويورك - ١٩٧٠) ص ١٨ . ويوحى انتقاد توينبى لهذا الفن التاريخى السحيق بأنه يرفض هذا التيار المغرق فى الاغراب ، ودعا الى مزيد من الاهتمام بقيمة التواصل مثلما فعل بعض المعماريين ومنظرو فن العمارة الذين ينحون نحو التاريخية أو ما بعد

الحداثة · ورغم إختلافه مع الحلول التى طرحها هؤلاء فانه يتفق معهم فى تحليلهم لمشاكل الحداثة والمودرنية · (انظر الفصل الثانى عن نقد أرثر بنتى Arthur J. Penty للتخصص الذى اقترن بالحداثة ، والفصل الرابع عن كتابات تشارلز جنكس عن عمارة ما بعد الحداثة) ·

(٧٧) انظـر كولر Postmodernisms ، ص ١٦ ، حاشية ١٧ ·

(٧٨) المرجع السابق ، ص ١٧ ·

(٧٩) انظر الجزء الخاص بايهاب حسن فى الفصل الثالث ·

(٨٠) ينتقل كولر أحيانا من تداول ما بعـد الحداثة الى ما بعـد الحديث أو ما بعد المودرنية بدون توضيح الفروق بين هذه المصطلحات ·

(٨١) انظر الصفحات التى تتحدث عن جنكس فى هذا الفصل وفى الفصلين الثالث والرابع ·

(٨٢) Koehler. « Postmodernismus » p. 17 ff. —

(٨٣) حول هذه النقطة انظر الصـفحات الخاصـة بجنـكس فى التصدير والفصل الرابع · يختلف جنكس عن كـولر فى مسألة تزامن الحديث المتأخر وما بعد الحديث منذ الستينات من هذا القرن ، فيرى كولر ان ما بعد الحـديث يبدأ من حيث انتهى الحديث المتأخر · وربمـا يتصور البعض أن عمارة ما بعد الحداثة التى يتحدث عنها جنكس تعقب الحداثة المتأخرة اعتبارا من الستينات بدلا من تزامنها معها ، ولذلك يقبل هؤلاء رأى جيمسون القائل بأن فندق بونافنتير لبورتمان (١٩٧٠) مبنى على طراز ما بعد الحداثة ·

(٨٤) يبـــدو أن كولـر يســتوحى بعض أفـكار بيتـر برجـر Peter Buerger التى طرحها فى كتـابه Theory of the Avant-Garde مانشسـتر ومينابوليس ـ ١٩٨٤) مثله فى ذلك مثـل كثير من النقـاد الألمانيين (ومنهم هابرماس) ، اذ يحذو كولـر حـذو بيرجر ، ومن بعده هابرماس ، فى اختيار السيرياليين والداديين كنموذجين لرواد الحداثة (بدلا من الانشائية الروسية Constructivism فى العشرينات) · ثم دون مقدمات فيقول ان ريادة الحداثة ماتت بتلاشى هاتين الجماعتين · لمزيد من المناقشة حـول مفهوم الريادية ، وحول نقد نظرة برجـر المحدودة انظر الفصلين الثالث والرابع ·

(٨٥) انظر حاشية ٨٠ أعلاه ·

(٨٦) فى مجموعة القصائد التى جمعهــا فيتس (١٩٤٢) ينسب استخدام مصطلح « ما بعــد الحداثة » الى فيتس وليس الى هيس ـ تحديد تاريخ استخدام توينبى لمصطلح ما بعد الحديث بعام ١٩٤٧ ـ تفسـير التقسيم الزمنى عند حسن لما بعد الحداثة ٠

(٨٧) على الرغم من ظهور كتاب جنكس المهم The Language of Post-Modern Architecture فى نفس السنة التى نشرت فيها مقالة كولر (١٩٧٧) فقد استخدم جنكس لفظ ما بعد الحـــديث فى مقال عن العمارة عام ١٩٧٥ (انظر حاشية ٣٥ فى هذا الفصل) ، وكما أشرنا كان المصطلح قد سبق استخدامه فى مجال العمــارة فى كتــابات جوزيف هودنوت (١٩٤٥) ونيكولاوس بفسنر (فى الستينات) ٠ وقد حــذا كولر حذو الكثير من المعلقين على مفهوم ما بعد الحداثة فى تجاهلهم المستمر لاستخدامه فى مجال العمارة خاصة عند الكتابة فى الأدب أو نظريات النقد الفرنسية رغم اشارة البعض الى أن فن العمارة هو المجال الذى اكتسب فيه المصطلح تعريفا واضحا خاصة أثناء الستينات عندما أخذت العمارة عن وعى ببعض سمات مفاهيم الأدب والنقد ٠

(٨٨) الى جانب الاشارات المعمارية المفقودة والمشــار اليهـا فى الحاشية السابقة يرى هانز بيرتنز Hans Bertens أن كولر غفل أيضــا عن ذكر الشـــــاعر الأمريـكى راندال جاريل Ranall Jarrell الذى استخدم مصطلح ما بعد الحديث فى مقال كتبه عن أحد أعمــال روبرت لويل Robert Lowell ، وهو Lord Weary's Castle (١٩٤٦) ، وعن ذكر جون بيريمان John Berryman الذى أخذ استخدام المصطلح من بيرتنز ٠ المقالة المذكورة لبيرتنز هى :

(The Postmodern Weltanschauung and its Relation to Modernism : an Introductory Survey. » in Douwe Fikkema a nd Bertens (eds.) Approaching Postmodernism (Amsterdam and Philadelphia, 1986), pp. 9-51.

(٨٩) انظر أيضا حاشية رقم ١ فى التصدير بخصوص رأى فولفجانج فيلش عن استخدام جون واتكينز تشابمان للمصطلح فى السبعينات من القرن التاسع عشر ٠ ويشير كولر الى استخدام مصطلح ما بعد الحــداثة فى نقد الفنون البصرية مثل أعمال جون بيرو كما ذكرنا ، وعدد مايو ـ يونيو ١٩٧١ من Art in America الذى يتساءل فيه Brian O'Doherty « ما هى ما بعــد الحداثة ؟ ولكن كولر يعـلق على السؤال بقوله انه ذو مغزى مجازى الى حد كبير حيث لم يقدم سائله ردا شافيا) أنظر Post modernismus لكولر ، ص ١٣) ٠

(٩٠) أمدنى برنارد سميث بهذه المعلومة عندما سألته فى ابريل ١٩٨٩ عن استخدام مصطلح ما بعد الحداثى Post-Modernist » · وقد أشرنا الى أن أرنولد توينبى استعمل لفظ ما بعد الحديث Post-Modern في ج ٥ من A Study of History (١٩٣٩) ص ٤٣ لوصف الفترة التى تعقب الحرب العالمية الأولى ، واستعمل المصطلح بالشكل نفسه فى الأجزاء التى صدرت عام ١٩٥٤ من الكتاب نفسه مشيرا الى عصر ما بعد الطبقة الوسطى بدءا من عام ١٨٧٥ · ورغم أن سميث كتب عن ما بعد الحداثة قبل نشر الأجزاء اللاحقة من كتاب توينبى فيبدو أنه يتعامل مع جماعة من فنانى ما بعد البرجوازية ، فجميع من يذكرهم لهم صلة بالمعتقدات الاشتراكية أو الشيوعية وأعمالهم الفنية تصور العاملين والفقراء وظروف معيشتهم ، لا الطبقة المتوسطة وحياتها ·

(٩١) — Bernard Smith. Place, Taste and Tradition. (Oxford, 1979), p. 277.

(٩٢) المرجع السابق ، ص ٢٢٥ ·

(٩٣) سميث · المرجع السابق ، ص ٢٧٠ ــ ٢٧١ ·

(٩٤) توينبى A Study of History ، ج ٥ ، ص ٤٨٢ ·

(٩٥) بعد أن كتب سميث هجومه على ما بعد الحداثة المعاصرة (انظر حاشية ٩٩) ذكر فى ابريل ١٩٨٩ أنه استخدم لفظ ما بعد الحداثة فى عامى ١٩٤٤/١٩٤٥ لأن نوعية الفن التى كان ينطبق عليها بدت مختلفة عن غيرها من أعمال الحداثة (انظر أيضا حاشية ٩٨) ·

(٩٦) لمزيد من الشرح حول هذه النقطة انظر الصفحات السابقة عن توينبى ·

(٩٧) ذكر كولر فى Post-Impressionis . أن البادئة Post شاع استعمالها بعد استخدامها فى مصطلح ما بعد الحرب Post-war (الذى يرجع الى عام ١٩٠٨ وفقا لقاموس أكسفورد) ، والى جانب ما قاله كولر نجد أن هذه البادئة استخدمت فى النقد الفنى ابان نفس الفترة تقريبا فى مصطلح ما بعد الانطباعية Post-Impressionis ·

(٩٨) يشير سميث الى أن أسلوب O'connor — Bergner — Counihan يضم عناصر من التعبيرية الحداثية الى جانب موضوعات الواقعية الاشتراكية · وفى حديث مع سميث (أبريل ١٩٨٩) ذكر أن ما بعد

الحداثة عند هؤلاء تختلف عن الأشكال الأخرى للحداثة · وفى موضع آخر يصف سميث تلك الواقعية الاشتراكية بأنها « اتجاه خلاق فى الفن الاشتراكى كادت الحرب أن تقضى عليه » ، ووصف سنوات ما بعد الحرب بأنها غير ملائمة للاتجاه الواقعي فى الفن» Australian Painting 1733-1970. « اكسفورد ــ ١٩٦٢) ص ٢٣٣ــ٢٣٩ من الطبعة الثانية ١٩٧١ ·

(٩٩) فى البداية لم يتذكر سميث أنه استخدم مصطلح ما بعد الحداثة فى ما كتبه عام ١٩٤٥ وذلك عند سؤاله فى أبريل ١٩٨٩ ، وكان قد استعمله فى مختصر لمقال Theoria لبيتر فولر الذى نشر فى Australian Society (مارس ١٩٨٩) ص ٤١ حيث قال « من أوجه الضعف الأساسية فى ما بعد الحداثة التعامل مع التقاليد على أنها « فضلات بالية تمثل عبئا يجب التخلص منه أو استغلاله بلا رحمة » ·

(١٠٠) يلاحظ أن سميث فى ما كتبه ١٩٤٤/١٩٤٥ لم يحمل فقط على التجريد الحداثى بل على الفاشية ومبادئها التى ازدهرت آنئذ · ففى خاتمة كتابه Place, Taste and Tradition ص ٢٨٠ــ٢٨١ يأخذ سميث عن ميلفين ريدر Melvin Rader هجومه على القيم الفاشية الذى جاء فى No Compromise (١٩٣٩) الذى يقول فيه : « يجب أن نذكر وجود اتجاه يتجسد فى أعمال راسكين وموريس ورايت وجروبيوس ومامفورد Mumford وغيرهم يؤكد أن للفن طبيعة جمعية وطبيعة وظيفية ديمقراطية » ·

(١٠١) انظر الصفحات التى تدور حول نظرية Achillo Bonito Oliva عن « عبر الريادية » فى الفصل الرابع ·

(١٠٢) كولر « Postmodernismus » ص ١٣ ·

(١٠٣) لمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة انظر الفصل الرابع ·

(١٠٤) انظر شرح معايير أوليفا الخاصة باتجاه « عبر الطليعية » ·

تعريف ما بعـد الصناعى :

(١) — Daniel Bell. The Coming of Post-Industrial Society (Harmondsworth, 1976), pp. 33 ff.

من الأعمال التى تتناول تاريخ مصطلح مجتمع ما بعد التصـنيع Post-industrial أيضا :

— Krishan Kumar. Prophecy and Progress : the Sociology of Industrial and Post-Industrial Society (Harmondsworth 1978).

(٢) فى ص ٣٧ من « ظهور مجتمع ما بعد التصنيع » لبل يقول انه صاغ هذا المصطلح عام ١٩٥٩ بدون أن يعلم شيئا عما سبقه عن استعمالات عند بنتى وريزمان ٠

(٣) بل ٠ المرجع السابق ، ص ٣٩ ٠

(٤) Orage رئيس تحـرير The New Age فيما بين ١٩٠٧ و ١٩٢٢ كان

(٥) نشر هذا الكتاب فى لندن عام ١٩١٤ ٠

(٦) لمزيد من التفاصيل عن هذه المجموعة وعن العلاقة التى ربطت بنتى وكوماراسوامى ، انظـر :

Roger Lipsey. Coomaraswamy : his Life and Work (Princeton, 1977), Chapter 9.

(٧) — Arthur J. Penty. Post-Industrialism. (London, 1922), p. 45.

يضيف بنتى قائلا : « الفنون الأخرى تموت بسبب منافسة العمليات الميكانيكية لها بشكل أو بآخر ٠ فالمنتجات الرخيصة أفسـدت سوق فن التصوير (الرسم) ، واضـطرت الموسـيقى للدخـول فى منافسـة مع الجرامفون ، والمسرح فى منافسة مع السـينما » ٠ وفى عمـل سابق له بعنـوان :

Old Worlds for New. (London, 1917), pp. 157 ff.

يدين بنتى آثار تقسيم العمل فى مجتمع ما بعد التصنيع على مهنة المصمم المعمارى ، ومن تلك الآثار تحول المعمارى الى عبد وسيط مثل المساح او وكيل العقارات ·

(٨) Arthur Penty. The Elements of Domestic Design (Westminister, 1930), p. 2.

(٩) فى ص ٤٢ من Post-Industrialism كتب بنتى يقول « العمل بالماكينات لا يخلق روحا وانما ينتج أشياء سليمة الأبعاد ، جيدة اللون والتصميم ، أما الروح فتظل مفتقدة · فالروح نعز على الآلة » ·

(١٠) Penty. The Elements of Dedign, p. 4.

يعد بنتى العمارة النورماندية ضمن العمارة البدائية ولكنه يمتدح ما يراه على أنه عمارة النهضة الدارجة تمتزج فيها العناصر البدائية بالكلاسيكية · واعتبر أن احياء هذه العمارة الدارجة نتاج لحركة الملكة آن (فى السبعينات من القرن التاسع عشر وما بعدها) التى أدت الى « كل ما هو نابض فى عمارة اليوم — احياء الطراز المنزلى وحركة الفنون والصنائع وحركة النهضة الجديدة » · (ص ٣ — المرجع السابق) · وفى ص ٥ من المرجع نفسه يقول بنتى « لابد من دراسة الأعمال القديمة » « ومقاومة كل محاولات الاطاحة بالتقاليد ، والاصرار على تفسير التقاليد بروح اكثر تحررا ، وفى الوقت نفسه لابد أن نطعم التقاليد الموروثة بافكار جديدة تلقى قبولنا » · ويضيف بنتى « بالمزج بين القديم والجديد نصل الى نمو حقيقى » ، ونعيد اقامة الموروثات الشائعة فى حاضرنا ·

(١١) على سبيل المثال انظر الفقرات المقتبسة عاليه ، وانظر :
Penty. Post-Industrialism, p. 149.

حيث يمتدح حركة الفنون والصنائع التى أوجدت « عددا من الحرفيين يتقنون صنعتهم » تمهيدا لاحياء الحرف على نطاق واسع » ·

(١٢) على سبيل المثال انظر المرجع السابق لبنتى ، ص ١٤٨ · على الرغم من أن بنتى ينتقد حركة الفنون والصنائع هنا لافراطها فى التركيز على « الحرف الزخرفية » فانه يعترف بأن ذلك مرده الى عدم توافر الأموال للقيام بمشروعات أخرى ·

(١٣) على سبيل المثال انظر :
— Ananda K. Coomaraswamy. The Arts and Crafts of India and Ceylon (London and Edinburgh, 1913), p 34.

أشرنا الى أن ماكس فيبر قدم وصفا للمودرنية فى :

— Economy and Society, ed. Guenther Roth and Claus Wittich (Berkeley, Los Angeles and London, 1978), p. 436.

الذى كتبه فيما بين عامى ١٩١٠ و ١٩١٤ ، وطبقا لهذا الوصف يقارن فيبر بين اقتصاد الهند القائم على الحرف من جانب واقتصاد نقيض له من جانب آخر هو التكنولوجيا الحديثة المنظمة وأساليب الانتاج المعتمدة عليها ، والرأسمالية الحديثة • (انظر المقدمة ــ حاشية رقم ٢) • يلاحظ أن كلمة Villagism (النظام القروى) تستخدم للاشارة الى أعمال كومارا سوامى فى (Lipsey. Coomaraswamy, p. 114) عند الحديث عن العودة الى تقسيم العمل على غرار مجتمعات ما قبل التصنيع •

(١٤) على سبيل المثال يشير بنتى الى كتاب كوماراسوامى عن الحرف فى الهند وعن نقابات الحرفيين فى كتابه Old World for New ص ٤٧ • ويرى بنتى أن لنقابات الحرفيين وظيفتين هما تبادل العون وحماية معايير الانتاج ضد العيوب التجارية •

(١٥) انظر تصدير بنتى لكتابه Post-Industrialism ، فى الجزء التالى من نص هذا الكتاب •

(١٦) المرجع السابق ــ بنتى ، ص ١٤ •

(١٧) نعود الى هذا الموضوع عند الحديث عن فريدريك جيمسون فى الفصل الثالث ، والفقرات المتعلقة بتاوله لنظريات ايرنست مانديل ليبرهن على أن مجتمع ما بعد التصنيع ما هو الا مجتمع الرأسمالية المتأخرة • وجدير بالذكر أن كثيرا من النظريات التى ظهرت مؤخرا عن مجتمع ما بعد التصنيع لا تنكر أنه مجتمع رأسمالى أو رأسمالية متأخرة ، ولكن هذه النظريات تحذو حذو بنتى فى أن مصطلح ما بعد التصنيع يربط تلك الظاهرة بعناصر التصنيع الرأسمالية وبالتحديد بموضوعات صناعية مثل تقسيم العمل ودور الآلة فى هذا التقسيم •

(١٨) — Penty Post-Industrialism, pp. 49-50.

(١٩) المرجع السابق ، ص ١٣ • يربط بنتى بين هذا الاكتشاف المثير وقراءته لكتاب : Max Beer. History of British Socialism.

Lipsey. Coomaraswamy, p. 117.

بنقل ليبسى عن : Sir Herbert Reed. Art and Industry. 1934.

وصف بنتى بأنه « رجعى متطرف » كمـــا يقـول هربرت ريـد عن ايريك جيل Eric Gill وهو من أصدقاء كوماراسوامى أيضا « انه ناقد نافذ البصيرة من نقاد النظام الصناعى » (يقتبس ريد بعض فقرات كتبها بنتى فى The Criterion ، جـ ١٣ ، (١٩٣٤) ، ص ٣٦٨ ينتقد فيها جيل لنصيحته المعماريين والفنانين والحرفيين بأن « ينصرفوا عن نظام التصنيع ») • ونرى ليبسي نفســه ينتقــد بنتى (Coomaraswamy ص ١١٣) لاعتقاده باستحالة ظهور نظام معمارى جديد من المواد الصناعية الحديثة . ويرى هذا الموقف موقفا « شاذا وســخيفا » ، ويرى أن بنتى قد فاته ملاحظة بشائر « العمارة الجديدة التى تلوح فى الآفاق » ، ولكن يمكننا ببساطة القول بأن بنتى لم ترقه هذه البشائر (انظر ما تقدم عن آراء بنتى عن العمارة) • ويلاحظ أن نقد بنتى للحداثة بسبب اعجابهـا بالآلة أمر موجود ايضا عند بعض فنانى ما بعد الحداثة ونقادها المحدثين ، ولكن ليس بالضرورة أن يوافق بنتى عن ابتعاد هؤلاء عن « البساطة » أو « مزاوجتهم » للحديث بطرز أخرى حيث ان استخدام « الحديث » يعنى استخدام مواد حديثة وتقسيم العمل الى جانب الطراز الحديث •

(٢١) انظر حاشية ١٧ فى هذا الفصل •

(٢٢) — Boris Frankel. The Post-Industrial Utopians (Oxford and Cambridge, 1987), p. 8.

يحــذو فرانكل حذو بل فى وصــفه بنتى بأنه يقتفى آثــار مــوريس ورسكن (انظر حاشية ٢٣) ، ولكنه يضع بنتى على النقيض من بارو Rudolf Bahro وبيتر فولر وغيرهما من المعجبين بمجتمــــع الحـــرف باعتبار أن هؤلاء يودون تجاوز الرأسمالية والمضى للأمام لا العودة الى الوراء • ولعل هذا القول سليم الى حد ما (انظر الفصل الخامس عن فولر) الا أننا نلقى مشكلة فى أن فرانكل ينتقل فجأة من الحديث عن المجتمع الصناعى الى الحديث عن المجتمع الراسمالى بحيث لا يتضح للقـارىء التقابل بين مفهوم ما بعد التصنيع عند بنتى وآراء الآخرين عن نظــام التصنيع • ونجد دراسة أخرى عن بنتى فى Mark Swenarton. Artisans and Architects : the Ruskinian Tradition in Architectural Thought (London, 1989), pp. 167-88. الفصـــل الخـــاص بآرثر بنتى ونقـابات البنـــاء ، الــذى يشــير الى مــزج الأفــكار المحــافظة والاشتراكية فى فــكر بنتى بالاضـــافة الى مــا يصــفه ســوينارتون بـأنه اهتمـــام متـــأخر من جـــانب بنتى بالأفـــكار الفاشــية (التى اعتبرها بنتى اقرب الى بعض أفكار الاشتراكية النقابية ـ وليس كلها ـ

من الشيوعية) • وعلى الرغم من أن سوينارتون يحلل أفكار بنتى المعمارية والاشتراكية فانه لا يذكر كتاب Elements of Domestic Design (١٩٣٠) لبنتى ، ولا كتبه عن ما بعـد عصر التصنيع •

(٢٣) على سبيل المثال انظر :

Arthur J. Penty. Old Words for New, pp. 57 ff.

يؤكد بنتى أن محور التصنيع هو تقسيم العمل مما يؤدى الى سوء استخدام الآلة • كما كتب بنتى فى المرجع نفسه ، ص ١٥٧ وما بعدها ، عن مهنة المعمارى ، وعن « عدم تكافؤ هذه المهنة مع التصنيع » بسبب تشجيع التصنيع لتقسيم العمل (انظر أيضا حاشية رقم ٧ فى هـذا الفصل) •

(٢٤) Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. 37.

فى ص ٣٩ يتحدث بل عن استخدام مصطلح ما بعد التصنيع فى أعمـال Keniston و Goodman (١٩٧١) ، فيقول انه يشـير الى تيار مضاد للمادية عند الشباب فى ذلك الوقت ويضيف أن رأيه عن مجتمع النقابات الحرفية قريب من اعتقـاد جودمان فى وجود « عودة » الى « الاقتصاد الفردى » المستقل عن اسراف الحضارة المبنية على الآلة » •

(٢٥) يشير بنتى الى راسكن فى صـفحتى ٧٩ ـ ٨٠ من Old Worlds for New فى ختام الفصل المتعلق بتقسيم العمل ، حيث يشير بالتحديد الى ملاحظات راسكين عن التفكك بين البشر كنتيجـة لتقسيم العمل وذلك فى كتاب راسكين The Stones of Venice •

(٢٦) Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. 37.

ينتقل بل من الحديث عن ريزمان الى بنتى •

(٢٧) — Penty. Old Worlds for New, pp. 176 f.

فى ص ٩١ يقول بنتى : « يستحيـل على من يقـدسون الآلة أن يستخدموها كالعبيد » • وفى Post-Industrialism (١٩٢٢) يقول فى صفحة ٥٧ ان نقده للآلة « لم يكن موجها للآلة فى حد ذاتهـا بل الى استخدامها دونما قيد والتجاهل المتعمد للنتائج الاجتماعية والاقتصادية لاستخدامه الآلة » ولكنه ظل متمسكا بنقده لتقسيم العمل « الذى هو سبب سوء استخدام الآلات » •

(٢٨) انظر : — Riesman. « Leisure and Work in Post-Industrial Society. » in E. Larrabee and R. Meyersohn (eds.), Mass Leisure (Glencoe, Ill., 1958), pp. 363-85.

وانظر Bell, The Coming of Post-Industrial Society, pp. 37 f. —
يختلف ريزمان كثيرا عن بنتى ولكنه لا يفوته أن ينتقد « مجتمع الراحة » الجديد ·

(٢٩) Bell. The Coming of Post-Industrial Society, pp. 449 ff. —

(٣٠) سنناقش بعض هذه النظريات المعاصرة بعد حين · وقد أشرنا فى الفصل الأول الى ان أميتاى اتزيونى وصف حقبة ما بعد الحديث فى ١٩٦٨ بأنها تتسم « بتحولات جذرية فى تكنولوجيا الاتصال والمعرفة والطاقة عقب الحرب العالمية الثانية » ، فى قائمة السمات المحددة لخصائص تلك الحقبة ·

(٣١) Bell. The Coming of Post-Industrial Society, pp. 38- 9 —

فى ص ٥٢-٥٣ ينتقد بل ما كتبه أميتاى اتزيونى (١٩٦٨) لأنه يوحى بأن حقبة ما بعد الحداثة تشهدت « تحولا جذريا فى تكنولوجيا الانصالات ··· والمعرفة » دون أن يقدم دليلا مقنعا على ذلك · الا ان اتزيونى فى حقيقة الأمر يحدد سمتين على الأقل من سمات مجتمع ما بعد التصنيع يستفيد منهما بل فى كتابه ، وهما تضاؤل قوة العمل (قارن اتزيونى The Active Society ، ص ٥٢٨ ، بيل The Coming of Post-Industrial Socieety ، ص ٣٤٤) ، وظهور العلمانية (اتزيونى ، ص ٦٠٣ – بل ، ص ٤٧٧) · كما يكتب بل ان هذين الملمحين يميزان مجتمع ما بعد التصنيع (حيث يتحدث فى ص ٣٤٤ من المرجع نفسه عن قوة نظم الحكم وقوة العلم التى ستعلو على قوة العمل والانتاج) ، وفى الوقت نفسه يرى بل أن المجتمع الحديث والمجتمع بعد الحديث يفتقران الى القيم أما اتزيونى فكان يتطلع الى ما بعد الحديث لارساء قيم جديدة يتعارف عليها (المرجع السابق لاتزيونى ص vii ، وص ٤٣٢ وما بعدها ، والعرض التالى لآراء بل عن ما بعد الحداثة)·

(٣٢) Alvin Toffler. Future Shock (London, 1970). —
يصف توفلر مجتمع المستقبل بأنه مجتمع فوق صناعى لا مجتمع بعد صناعى ، كما يراه خاضعا للتكنولوجيا ، وللمذاهب بتعريفاتها كما قال اتزيونى فى The Active Society ، ص ٦٠٢ ، وليزلى فيدلر فى The— New Mutants (١٩٦٥) (انظر الفصل الأول عن فيدلر والفقرات والحواشى التالية على بل وفيدلر) ·

(٣٣) فى مقال فيدلر (١٩٦٥) ذكر مكلوهان McLuhan ضمن

كتاب ما بعد الحداثة (انظر ص ۱۹۱ ، ورقم ٥٣) وأهـم أعمال مكلوهان هى
The Mechanical Bride : Folklore of Industrial Man (New York, 1951)

— Explorations in Communication, with E.S. Carpenter (Boston, 1960).
— The Gutenberg Galaxy : the Making of Typographic Man (Toronto, 1962).

— Understanding Media : the Extensions of Man (New York, 1964).
— The Medium is the Massage : an Inventory of Effects, with Quentin Fiore (New York, 1967).

ويلاحظ أن مفهوم مكلوهان عن « القرية الكوكبية » يختلف كثيرا عن القرى التى كانت موجودة قبـل التصنيع والتى يشـيد بها كل من كوماراسوامى وبنتى · فعلى الرغم من ان القرية الكوكبية تحقق الاتصال بين كافة الشعوب من خلال رسائل الصناعات الالكترونية فانها فى الوقت نفسه تؤدى الى زيادة تقسيم العمل بدلا من تقليله أى أنها تحمل صفة مميزة لمجتمع التصنيع ·

(٣٤) لم يكثر بودريلار من استعمال مصطلح « ما بعد الحداثة » Postmodernism، رغم أنه يصف ما بعد المودرنية بأنها عملية تدمير المعنى فى مقاله : On Nihilism (۱۹۸۱) الذى نشر فى « On the Beach » جـ ٦ (ربيع ١٩٨٤) ، ولكن أعمال بودريلار نشرت فى مجموعات مختلفة من المقالات حول هذا الموضوع ، ووصفه آخرون بوصف « بعد الحداثة » (على سبيل المثال النبذة المكتوبة على غلاف الترجمة الانجليزية لكتابه (Amérique (لندن ونيويورك ـ ١٩٨٨) وكما سيتضح فى الفصـول القادمة فان سمات القرية الكوكبية عند مكلوهان استوحاها ايهاب حسن لوصف ما يسميه ما بعـد الحـداثة Postmodernism ، كمـا يسـتخدم تشارلز جنكس مصطلح « القرية العالمية » فى سياق وصفه لمجتمع ما بعد التصنيع ·

(٣٥) — Baudrillard. « The Orders of Simulacra » inp Simulations, translated by Philip Beitchman (New York, 1983), pp. 119, 123 and 126.

(٣٦) — Baudrillard. « Requiem for the Media » in For a Critique of the Political Economy of the Sign. translated by Charles Levin (St Louis, 1981), p. 177.

(٣٧) انظر حاشية ٣٦ ·

(٣٨) — Baudrillard « The Ecstasy of Communication » in Hal Foster (ed.), Postmodern Cuiture (London, 1958), pp. 126-34.

(٣٩) — Baudrillard. « The Ecstasy of Communication », p. 127.

فى ص ١٢٨ يتحدث بودريلار عن هذه الحقبة بوصفها حقبة « الواقع الفائق » (وهو مفهوم استوحاه كتاب آخرون لوصف « ما بعد الحديث » ، وسنعود اليه فى الفصل الثالث) . كما يفصل بودريلار هذا المفهوم قائلا : « ان ما كان يحيا على الأرض فى صورة المجاز ـ أصبح الآن يتبدى فى الواقع دون أى استعارة ، يتبدى فى فضاء مطلق هو فضاء المحاكاة » .

(٤٠) — Baudrillard. « The Implosion of Meaning in the Media and the Implosion of the Social in the Masses. » in Kathleen Woodward (ed.) The Myth of Information. Technology and Post-industrial Culture (London, 1980). pp. 137-48.

(٤١) على سبيل المثال انظر :

— McLuhan's « Dialogue » with G.E. Stearn. in McLuhan : Hot and Cool, ed. Gerald Emanuel Stearn (Harmondsworth, 1968), p. 336

(٤٢) — Baudrillard, « Design and Environment », in For a Critique of the Political Economy of the sign, p. 199.

فى ص ١٨٦ وما بعدها يتحدث بودريلار عن تسلط فكرة العلامة Sign على التفكير الحديث تحت تأثير الباوهاوس « Bauhous » .

(٤٣) — Baudrillard. « Requiem for the Media », p. 164.

— Douglas Kellner. « Postmodernism as Social Theory », in Theory, Culture and Society. Vol. 5, nos. 2-3 (June 1988), pp. 247 ff.

يصف كلنر بودريلار بانه « أول منظر اجتماعى يعتد بالتكنولوجيا المتطورة » ، وبانه كون « اتجاهات معينة فى العصر الحاضر يسقطها على نموذج المحاكاة الخاص بما بعد الحديث بوصفها أزمة المودرنية » وقد كتب كلنر كتابا آخر عن بودريلار هو :

Jean Baudrillard : from Marxism to Postmodernism and Beyond (Oxford and Cambridge 1989).

وفيه يقول ، فى ص ٢٠ ، ان كتاب بودريلار On Nihilism

هو الكتاب الوحيد حتى ذلك الحين الذى عرض نظريته بوصفها نظرية عن ما بعد المودرنية ·

(٤٥) انظر الأجزاء الخاصة بليوتار وجيمسون فى الفصل التالى ·

(٤٦) — Dick Hebdige. Hiding in the Light. on Image and Things (London and New York, 1988), p. 195.

(٤٧) سنعود الى بعض هذه النقاط فى فقرات تالية ·

يدرج ريتشارد كيرنى تعريفات كثيرة مختلفة عن ما بعد الصناعى فى حديثه عن مجتمع ما بعد التصنيع بوصفه مجتمعا « محكوما بوسائل الاتصال » « على حد تعبير بل » ·

— Richard Kearney, The Wake of Imagination (London 1988), pp. 380 ff.

وسنرى أن السمات الأساسية لمجتمع ما بعد التصنيع عند بل تختلف كثيرا عن تلك الصورة الخاضعة للتكنولوجيا خضوعا مصيريا كما يعرضها كيرنى ·

(٤٨) يختتم تورين نسخ كتابه الصادرة بعد عام ١٩٦٨ بمطالبة علماء الاجتماع بالتحديد أن يشرعوا فى احداث تغيير اجتماعى ، ولا يبدى اى تفاؤل بشأن امكانية قبولهم هذا التحدى أو الاضطلاع به · وفى كتاب آخر لأندريه جورز :

Farewell to the Working Class : an Essay on Post-Industrial Socialism. 1980 (translated by Mike Sonenscher (London, 1982).

نجد خاتمة تستلهم المجتمع الفاضل الى جانب التشاؤم مثل ما فى ص ٧٣ : « لقد وصل التقدم الى أعتاب مرحلة يتحول بعدها الموجب الى سالب ، ان المستقبل محفوف بالأخطار ، ولا يبشر بأى أمل · لقد أوصلنا السعى المستمر نحو الانتاج الى البربرية والقهر » · ويرى جورز أن الفرد قادر على التخلص من القهر ، ولكنه يعتبر أن هذا الفرد عضو فى « لا طبقة اللامنتجين » فى مجتمع ما بعد التصنيع · ونظرا لاعتقاد جورز فى امكانية العمل فهو أقل تشاؤما من بودريلار ، ولعل جورز هنا يحذو حذو ماركيوز (المرجع السابق لجورز ، ص ٨٥) فى اتخاذ موقف وسيط بين الانتاج والحرية ، وهو ما نجده كثيرا عند بودريلار فى نقده « لشبح الانتاج » (على سبيل المثال انظر كتاب بودريلار The Mirror of Production (سانت لويس ـ ١٩٧٥) · وختاما فان مجتمع ما بعد

التصنيع المثالى عند جورز يتحرر فيه العمال ليعملوا فى « أوقات يختارونها بمحض ارادتهم » · (المرجع السابق لجورز ، ص ١٤٤) ·

(٤٩) — Alaine Touraine. The Post-Industrial Society, Tomorrow's Social History : Classes, Conflicts and Culture in the Programmed Society. Translated by Leonard F. Mayhew (London, 1974), p. 3.

فى ص ٦٩ يقول تورين ان مصطلح التكنوقراطية يرجع الى حد ما الى مفهوم جورفيتش Georges Gurvitch عن « البيروقراطية ـ التقنية » الذى يشير الى « ارتباط التكنوقراطيـة بالبيروقراطيـة والاتجـاه الى التقنيات » · جورفيتش هو أحد المعلقين على ماركيوز ، وسـان سيمون (Saint-Simon ·

— Gurwitch. Industrialisation et technocratie (Paris, 1946), pp. 179-99.

(٥٠) تورين The Post-Industrial Society ، ص ٣ ·

(٥١) المرجع السابق ، ص ١٠ ·

(٥٢) المرجع السابق ، ص ٢٧ ·

(٥٣) المرجع السابق ، ص ٤٩ ·

(٥٤) المرجع السابق ، ص ٥٥ ـ ٥٦ ·

(٥٥) انظر حاشية ٤٨ ·

(٥٦) Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. 14 ff.

(٥٧) — Penty. Post-Industrialism, p. 13.

وانظر أيضا حاشية ١٢٨ عن تصوير أرنولد توينبى (١٩٥٤) لحقبة ما بعد الحداثة بوصفها حقبة النمو الجديد للمعرفة العلمية ·

(٥٨) انظر على سبيل المثال :

Penty. Old Worlds for New, pp. 145 ff.
———. Post-Industrialism, pp. 16 ff.

(٥٩) يعود تاريخ تصدير بل الى عام ١٩٧٣ ، ويبدأ بالاشارة الى أرنولد توينبى وأعماله عن تاريخ الحضارة فى العالم (Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. ix.) ، ولكنه لا يشير الى استخدام توينبى لمصطلح « ما بعد الحديث » ·

وجدير بالذكر أن ثمة اختلافا كبيرا بين « ما بعد الحديث » عند توينبى و « ما بعد الصناعى » عند بل ، فالأول يستخدم فى أجزاء A study of History التى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية لوصف عصر ما بعد الطبقة المتوسطة ، أو عصر البروليتاريا ، أما الثانى فيصف ظهور الأعمال المكتبية وانتشارها لتغطى على الأعمال الشاقة التى تتطلب جهـــدا بدنيـا ٠

(٦٠) Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. 13.

(٦١) بل ــ المرجع السابق ، ص x ٠ يشير بل هنا الى ماركس على وجه التحديد ٠

(٦٢) المرجع السابق (ص xi) حيث يوضح بل أنه يحـاول استخدام تحليل للمفاهيم من نوع جديد ، وهو تحليل « البنيات والهياكل المحورية » المستخدمة « كوسيلة لتنظيم الخضم الهائل من وجهات النظر المحتملة حول التغير التاريخى على أكبر مستوياته » ٠ وفى ص ١٠ يقول بل « ان فكرة المبادىء والهياكل المحـورية ليست محاولة لتحديد السببية (وهو ما يمكن تحديده فى اطار نظرية عن العلاقات العملية) وانمـا محاولة لتحديد المركزية » ٠ ولعل هذا بمثابة بحث عن مبـدأ تنظيمى أو « مبدأ باعث للطاقة energizing principle » مثلما ذهب اليه ماركس فى قوله بأن انتـاج السلع هو المبدأ المحورى فى الرأسمالية ، أو مثل فيبر بالنسبة لعملية الترشيد ٠ ويلاحظ أن العبارة المأخوذة من التصدير فى كتاب بل بها لفظ determining أى « محدد » ٠ ولكن بل فى كتابه :

The Coming of Post-Industrial Society, p. 13.

يقول ان مجتمع ما بعد التصنيع ليس من شأنه تحديد كيفية تصرف الأفراد ولكنه يطرح أسئلة يوجهها اليهم والى بقية المجتمع ٠

(٦٣) المرجع السابق ــ ص x ٠

(٦٤) يقدم بل وصفا موجزا لنظام التصنيع فى The Coming of Post-Industrial Society ، ص ix-x ٠

(٦٥) يتحدث بل أيضا عن مفهوم مجتمع ما بعد التصنيع فى الخاتمة (المرجع السابق ، ص ٤٨٧) بوصفه « بنية نظرية اجتماعية » من نوع مثالى ٠

(٦٦) المرجع السابق ــ ص xi .

(٦٧) المرجع السابق ـ ص ٣٦ ٠

(٦٨) المرجع السابق ٠

(٦٩) انظر بل ـ المرجع السابق ، ص ٣٧ ٠

(٧٠) انظر بل ـ المرجع السابق ، ص ٢١٤ ٠

(٧١) انظر الصفحات التى تتناول ليوتار فى الفصل الثالث ٠

(٧٢) — Bell. The Coming of Post-Industrial Society, pp. 382-3.

(٧٣) — Jean Francois Lyotard. The Postmodern Condition : a Report on Knowledge, translated by Geoff Benington and Brian Massumi (Mancheséer. 1984), p. 45.

(٧٤) المرجع السابق ، ص ٤٦ ٠

(٧٥) Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. 14.

(٧٦) انظر المرجع السابق لبل ، ص ١٤ وما بعدها ٠

(٧٧) فى ص ١٣٤ يقول بل ان التقديرات التى يعطيها عن النقطتين الأوليين تخص حجم العمل الخدمى الذى كانت النساء يقمن به فى الماضى، حيث تستند هذه التقديرات الى اعداد العاملين الذكور فقط ٠

(٧٨) يشير انطونى جيدنز فى مقاله :

The Perils of Punditry : Gorz and the End of the Working Class. in Anthony Giddens. Social Theory and Modern Sociology (Stanford, 1987), pp. 272 ff.

Ulf Himmelstrand الى تعريف للطبقة العاملة التى يراها جورز آخذة فى الانقراض ، بأن يدخل فيها العاملين فى المكاتب ومجال الخدمات الذين يستبعدهم بل ، وغيره من أصحاب نظريات مجتمع ما بعد التصنيع ، من الطبقه العاملة التقليدية ٠ ويمكن القول بأن كافة أعمال الخدمات التى يدرجها بل فى مجتمع ما بعد التصنيع تقتضى بالضرورة المعرفة النظرية التى يصفها فى البند الثالث بالمبدأ المحورى فى مجتمع ما بعد التصنيع ٠

(٧٩) — Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. 43.

(٨٠) استعرضت هذا الموضوع فى كتاب آخر بعنوان

— Marx's Lost Aesthetic (Cambridge, 1984).

وفى مقالة بعنوان :

— The Concept of the Avant-Garde : from the Modern to the Post-Modern : Agenda 1/2, Melbourne (August, 1988), pp. 23-4.

ولا تزال الطبعات المتوفرة بالانجليزية من أعمال سان ـ سيمون هى:

— The Political Thought of Saint-Simon, edited by Ghita Ionescu (Oxford, 1976).

ومجموعة الأعمال المختارة من سان ـ سيمون التى أصدرها Keith Taylor

— Henri Saint-Simon (1760-825) : Selected Writings on Science, Industry and Social Organization (London, 1975).

ويرى سان ـ سيمون أن الرواد من العلماء والصناعيين والمهندسين والفنانين سيتفهمون الأفكار الجديدة ويهزمون قوى الجمود ، ويسهمون اسهاما كبيرا فى رفاهية الصناع بفضل ما يقدمونه للحرفيين من تصميمات ونماذج . انظر :

— Ionescu : The Political Thought of Saint-Simon p. 132).

أو يصنع منتجات لها قيمة عملية وجمالية فى آن واحد (انظر يونسكو المرجع السابق ، ص ٢٢٣ ، وتايلور Henri Saint-Simon ، ص ١٩٤).

(٨١) — Bell. The Coming of Post-Industrial Society, pp. 212 ff.

(٨٢) انظر يونسكو. The Political Thought of Saint-Simon, p. 233.

(٨٣) — Lettres d'un habitant de Geneve à ses Contemporains' in Taylor. Henri Saint-Simon (1760-1825), p. 71.

(٨٤) انظر يونسكو ، ص ٢٢١ ـ ٢٢٢ .

— The Political Thought of Saint-Simon.

(٨٥) — Walter Benjamin's ninth « Thesis on the Philosophy of History' in Illuminations, edited by Hannah Arendt, English Translation of 1968 by Harry Zohn (New York, 1969), pp. 257-8.

تبدا الأجزاء الخاصة بما بعد الحداثة فى :
Dick Hebdige. Hiding in the Light. pp. 180-1.

بصورتين « ملك التاريخ » لا صورة واحدة .

(٨٦) على الرغم من انتقاد ليوتار للدلالات العسكرية لمفهوم الريادية

« المشار اليها فى الفصل الثالث ـ حاشية ١٠٠) فان أعماله بها شيء من التأثر ببعض العناصر المستوحاة من مفهـــــوم سان ـ سيمون عن الريادية ومنها الايحاء بأن صفة الريادية تنسب الى أعمال أولئك الــذين يفككون خطاب الحــداثة ·

(٨٧) — Ken'ichi Tominaga. « Post-Industrial Society and Cultural Diversity » in Survey, Vol. 16, no. 1 (Winter 1971), pp. 68-77.

فى هذا الجزء مقالات أخرى مثل :

— Daniel Bell. « Technocracy and Politics ».
— Jean Floud. « A Critique of Bell. »
— Peter Wiles. « A Comment on Bell. »
— François Bourricard. « Post-Industrial Society and the Paradoxes of Welfare ».
— Giovani Sartori. « Technology Forecasting and Politics ».

وقد نشر بل استكمالا لمقالته تحت عنوان :

— The Post-Industrial Society : the Evolution of an Idea. Survey, vol. 17, no. 2 (Spring 1971), pp. 102-68.

(٨٨) — Tominaga. Post-Industrial Society and Cultural Diversity. p. 68.

يقول توميناجا ان سان‌ـسيمون استحدث مصطلح المجتمع الصناعى industrial society فى عام ١٨٢١ ، ونجد أيضا تواريخ أخرى عديدة نظن أنها بداية استخدام هذا المصطلح · فعلى سبيل المثــال :

Barry Jones. Sleepers Wake ! Technology and the Future of Work. (Melbourne, 1982), p. 2.

يقــول جــونز ان الدورية التى كــان يصــــدرها أوجســـت كونت Auguste Comte بعنوان L'indusrtie هى أول من استحدث كلمة المذهب الصناعى industrialisme فى عام ١٨١٦ · أما كيت تايلور الذى جمع نخبة من أعمال سان سيمون فى : Henri Saint-Simon (1760-1825).

فيقول فى ص ٤٧ ان سان‌ـــسيمون الذى كان أوجست كونت يعمل لديه سكرتيرا آنئذ استحدث مصطلح « الصناعى » فى الســنوات الأولى من حقبة عودة الملكية Restoration للاشارة الى أى فرد ينتمى لأية طبقة

من الطبقات المنتجة ، ويقول ان سان ـ سيمون كان يستخدم مصطلح الصناعى بعد عام ١٨٢٠ مشيرا الى من يقومون بالمهام العملية فى المجتمع الصناعى ، ولكنه أيضا استخدمه بهذا المعنى نفسه عام ١٨١٥ فى عمل غير منشور بعنوان :

« Aux Anglais et aux Français qui sont zélés pour le bien public ».

انظر المرجع السابق لتايلور ، ص ٤٧ ، ٥٩ ·

(٨٩) Tominaga. Post-Industrial Society and Cultural Diversity, p. 69.

(٩٠) المرجع السابق · يصف بل مجتمع ما بعد التصنيع بأنه meritocracy (مجتمع العلميين والمتفوقين) ص ٤٣ · انظر بالمقارنة مقولة سان ـ سيمون الشهيرة «كل بحسب قدراته» Ionescu. The Political Thought of Saint-Simon ص ٢٨ · ويستخدم بل أحد تعريفات القرن العشرين للفظ « merit » (ميزة) وهو نسبة الذكاء IQ بالاضافة الى الجهد المبذول ، ولكن يمكن القول أيضا بأن « القدرات» عند سان ـ سيمون تعنى أن ثمة ما يثبت وجود هذه القدرات وهو ما نعرفه الآن بلفظ « merit » ·

(٩١) — Tominaga. Post-Industrial Society and Cultural Diversity, p. 69.

يشير تومیناجا الى سان ـ سيمون ، رغم أن العبارة التى يقتبسها عنه لا تعطى سوى لمحة سريعة لجماع الأفكار عند سان ـ سيمون والتى يمكن ربطها بنظريات أحدث عن مجتمع ما بعد التصنيع ·

(٩٢) — Daniel Bell. Technocracy and Politics, p. 2.

نشرت بعض اسهامات بل فى The Coming of Post-Industrial Society.

(٩٣) — Bell. Technocracy and Politics, p. 3.

(٩٤) — Bell. The Coming of Post-Indudtrial Society, p. 115.

(٩٥) المرجع السابق ·

(٩٦) يقول بل هنا انه يمكن تقسيم المجتمعات الى ما قبل الصناعية والصناعية وما بعد الصناعية بغرض التحليل ، ولكن هذه التقسيمات مجرد مثل نظرية فحسب ·

(٩٧) — Bell. The Coming of Post-Industrial Society. p. 344.

فى هذا المرجع نفسه يقول بل (ص ١٢٨) « ان نمو متطلبات التقنية والمهارات المهنية يضع شروطا للدخول الى عصر مجتمعات ما بعد التصنيع وهذه الشروط هى التعليم وفرص الحصول على التعليم العالى »

(٩٨) مدونات ماركس التى كتبها عام ١٨٤٥ وفيما بين ١٨٥٨ـ١٨٦٢ عن : Babbage. On the Economy of Machinery and Manufacture (1832).

محفوظة فى معهد التاريخ الاجتماعى فى امستردام ، وتتضمن مقتطفات مقتطفات عديدة من الفصول التى كتبها بابيدج عن تقسيم العمل .

(٩٩) انظر تصدير الطبعة الأولى من :

Babbage. On the Economy of Machinery and Manufacture. (London. 1832).

(١٠٠) على سبيل المثال انظر :

Dictionary of Scientific Biography, edited by Charles Coulston Gillispie (New York, 1970), vol. 1, p. 355.

— Charles Babbage and his Calculating Engines. — Selected Writings by Charles Babbage and Others, edited and with an Introduction by Philip Morrison and Emily Morrison (New York, 1961), pp. vi-xvii.

(١٠١) على سبيل المثال انظر :

— Anthony Hyman. Charles Babbage : Pioneer of the Computer (Oxford, 1982), p. 48.

وانظر الفصل الخاص بالآلات الحاسبة Calculating Machines فى :

— Babbage. The Exposition of 1851 (London, 1851), new (1968) impression of the 2nd edn of 1851, p. 173 ff.

الذى يتناول العلاقة بين هاتين الآلتين .

(١٠٢) انظر الفقرة ٤٥٩ من الطبعة الرابعة المزيدة (١٨٣٥) من كتاب بابيدج : On the Economy of Machinery and Manufactures.

(١٠٣) انظر الفصل الذى يتناول فيه بابيدج تقسيم العمل الذهنى

On the Economy of Machinery and Manufacturer. في :

يفضل بابيدج زيادة تقسيم العمل وفى الوقت نفسه يؤيد « وحدة النظـــرية العلمية والتطبيق الصناعى » انظر Hyman. Charles Babbage, pp.— 103 ff.

أما بنتى فينتقد تقسيم العمل فى النظام الصناعى « لزيادة الانتاج وتقليل تكلفة انتاج بعض الأشياء عن طريق تجزئة الحرفة التى كانت تنتج هذه الأشياء الى عدد كبير من الأفرع المنفصلة » ، كما يقول آدم سميث أسفا فى The Wealth of Nations المنشور فى « Penty : Worlds for New (pp. 74 ff) ، وكما أشرنا سالفا فان بنتى ينتقد أيضا التقسيم المهنى لأنه يؤدى الى تخصيص أكثر من اللازم . أما بابيدج وسان ـ سيمون فأعجبا بأعمال آدم سميث على العكس من بنتى .

(١٠٤) انظر الفقرتين ٤٦٠ و ٤٦١ فى الطبعة الرابعة من كتاب بابيدج (١٩٣٢) . كان اليود والبروم يستخدمان فى التصوير الفوتوغرافى والكيمياء والطب .

(١٠٥) — Encyclopaedia Britannica, 30 vols. 15th edn. (Chicago, 1982), Micropaedia, Vol. 1, pp. 705-6.

تبدأ سيرة بابيدج فى الموسوعة بأنه « رياضى ومخترع ابتكر أصول الآلة الحاسبة الأتوماتيكية الحديثة » . وتختتم المقالة فى الموسوعة بأنه « نشر أوراق بحث عن الرياضيات والاحصاء والفيزياء والجيولوجيا » بل « وساهم فى انشاء نظام البريد الحديث فى انجلترا » كما «جمع أول قوائم يعتد بهـا فى مجال التأمين » و « اختـرع عداد السرعة والشـبكة الكاسحة التى تركب فى مقدمة قاطرات السكك الحديدية » .

(١٠٦) Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. 25.

(١٠٧) المرجع السابق ـ ص ٢٧ . رغم أن الموسوعة البريطانية فى نسختها المذكورة عاليه تبدأ مقالتها عن بابيدج بأنه « مخترع ابتـكر أصول الآلات الحاسبة الأتوماتيكية الحديثة » (انظر حاشية ١٠٥) . فانها تغفل ذكره فى المقال المخصص لفيلكس بلوك Felix Bloch

(١٠٨) يعترف بابيدج بالأهمية العلمية والاقتصادية لتقسيم العمل الذهنى من اجل تطوير القطاعات المسماة بالقطاعات « بعد الصناعية » على حد رأى بل وغيره وعلى الرغم من ذلك لا نجد أى مؤرخ أو منظر

من المهتمين بمفهوم ما بعد التصنيع ـ على حد علمى ـ أدرج بابيدج في عداد « مفكرى التصنيع » · بل ان آراء بابيدج عن زيادة تقسيم العمل دفعت بعض المعلقين الى استعراض آرائه في سياق مفهوم Frederick Winslow Taylor عن الادارة العلمية ، ومحاولاته لتحقيق الحد الأقصى من الكفاءة والانتاجية فى موقع العمل · على سبيل المثال انظر :

— Barry Jones. Sleepers Wake !, pp. 85-6.

(ويلاحظ تأثر جـــونز بعض الشيء بتفسير Harry Braverman لآراء بابيدج فى كتابه : (Labour and Monopoly Capital (1974).

وكان بل قد كتب فى عامى ١٩٧١ و ١٩٧٣ أن ظهور مذهب تايلور يعنى انقلاب نبوءة ســان ـ سيمون رأســـا على عقب التى كانت تؤذن بمجتمع يدير فيه الانسان الأشياء لا الناس ، أما الآن فقد بدأت الأشـــياء « تمتطى ظهور » النـــاس ·

— The Coming of Post-Industrial Society, pp. 351-2.

— Penty, Post-Industrialism, pp. 58 ff.

ينتقد بنتى مبادىء الادارة العلمية لأنها وصلت الى النتيجة المنطقية لنظام آدم سميث · أما بابيدج فكان ينظر الى الالة كأداة تســـاعد عـــلى تنظيم العمل لا على قهر العامل ، وقد تحدث بابيدج عن القواعد المثالية للمصنع فى :

On the Economy of Machinery and Manufactures, 1835, p. 283.

وطالب بجعلها تتوافق مع « المصلحة العامة لجميع الأطراف المعنية » وبألا « تتدخل فى وظيفة كل فرد الا فى أقل القليل » ·

(١٠٩) انظر ما تقدم من استعراض محددات مجتمع ما بعد التصنيع عند بل (السمة الأولى) ·

(١١٠) فى مقـــابل ذلك ينتقـــد رايت ميـــلز C. Wright Mills « النظريات الكبرى » فى علم الاجتمـــاع والعلوم فى الجزء الخاص بحقبة ما بعد الحديث فى :

The Sociological Imagination (1959) Harmond-worth, 1983), p. 186-7.

يقول ميلز ان العلم لم يمح اللاعقلانية من المجالات الأخرى ، وهذا الرأى يشبه الى حد ما ما ذهب اليه بل فى استكمال كتابه الذى كتبه عام ١٩٧٣ (١٩٧٦) حيث يهاجم اللاعقلانية فى الثقافة الحديثة وما بعـــد

الحديثة على الرغم من أنه يرى أن السبب فى ذلك افتقاد القيم الأخلاقية فى ظل الراسمالية ٠

(١١١) على سبيل المثال انظر :

— Daniel Bell : The Cultural Contradictions of Capitalism. (New York, 1976), p. 75.

(١١٢) انظر محاضرة Adorno Prize لهابرماس عن « المودرنية ـ المشروع الناقص » فى : Foster. Postmodern Culture, p.

(١١٣) — Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. 744

— Bell. The Cultural Contradictions of Capitalism, p. 21.

كما انتقد آرثر بنتى الانتاج بالآلة لأنه « خلق جوا معاديا للدين » فى ص ٤٨ من Post-Industrialism (١٩٢٢) ، واعتبر ان الرأسمالية هى « العنصر المالى » فى المذهب الآلى الصناعى (ص ١٤٧) ٠

(١١٤) انظر ص ٧ فى محاضرة هابرماس عن المودرنية كمشروع ناقص ، ومقدمة :

Jonathan Arac. Postmodernism and Politics (Minnesota and Manchester, 1986), pp. xvi ff.

يحدد آراك الأخطاء التى يقع فيها هابرماس فى قراءته لأعمال بل ٠
وعلى النقيض من ذلك نجد أن :

Andreas Huyssen. « Mapping the Postmodern » in After the Great Divide : Modernism, Mass Culture and Postmodernism (Bloomington, In., 1986, and London, 1988), pp. 203 ff. of the latter).

يشترك هويسن مع هابرماس فى رأيه ان بل يلقى تبعة ازمات الرأسمالية المعاصرة على الحداثة ٠ ورغم أن هويسن يختلف عن هابرماس فى قبول تعريف بل للحداثة وما بعد الحداثة ، فانه لا يصحح الأخطاء التى وقع فيها هابرماس فى قراءاته لبل رغم أنه (هويسن) يضيف ما بعد الحداثة الى الحداثة كعوامل مسئولة عن أزمات الرأسمالية المعاصرة التى يتحدث عنها بل ٠

(١١٥) انظر أيضا المقالات المدرجة فى :

— Habermas. Die neue Unuebersichtlichkeit (Frankfurt am Main-1985).

في ص ١٢ في مقال هابرماس عن العمارة الحديثة وما بعد الحديثة (١٩٨١) نجد تعريفا لمصطلح ما بعد الصناعي بأنه التوسع في قطاعات الخدمات في نظام الرأسمالية الصناعية على حساب الانتاج المباشر ، وهو الأمر الذي يختلف مع رؤية بل (١٩٧٣) عن المعرفة النظرية بوصفها المبدأ المحوري في مجتمع ما بعد التصنيع ·

(١١٦) — Bell. The Coming of the Post-Industrial Society, p. 477.

(في الجزء التالي من الكتاب بعض الاقتباسات) ·

- Bell, The Cultural Contradictions of Capitalism, p. 21.

ويلاحظ أن بل قد هاجم هابرماس بسبب تفسير هذا الأخير لأعماله· وذلك في مقـال :

— Bell. « Liberalism in the Postindustrial Society » in The Winding Passage : Essays and Sociological Journeys 1960-1980. (Cambridge, Mass., 1980), pp. 242-3.

كما هاجـم هابرماس بسبب ما كتبـه في Legitimation Crisis من أننا لسنا بحاجة الى «نظرية ليبرالية عن المجتمع المعتمد أساسا على الأفراد » ولكننا بحاجة الى « قانون عام » يمثل المصالح العامة في كل مكان · ولكن هابرماس لا يذكر شيئا عن هذا في هجومه على بل · ويرى بل أن « الوهم الرئيسي » في راى هابرماس هو « الفكرة المستوحاة من حركة التنوير والقائلة بامكانية وجود ظاهرة موحدة تتالف من مجموعة المصالح العامة التي تنطبق على كل مكان » · انظر أيضا الفصل الثالث لمزيد من التفاصـيل عن نظريات هابرماس وبالتحـديد عن رأيه ضـد بل وليوتار بشأن ضرورة مشروع التنوير الذي تتبناه المودرنية · ويبدو أن بل يتفق مع ليوتار في نقد نظريات هابرماس التي تعتمد على اجماع الآراء ، ولكنه ينتقدها لأسباب تختلف عن أسباب ليوتار ، حيث يدعو بل على سبيل المثال الى الابقاء على فكرة أهمية الانسان الفرد ·

(١١٧) — Bell. The Cultural Contradictions of Capitalism, p. 21.

بمقارنة بل وبنتي مرة أخرى نلاحظ أن كتاب بنتي (١٩١٧) يدعو لاعادة تقييم العمل لا الهروب منه ·

(١١٨) بل ، المرجع السابق ، ص ٢٨ ·

(١١٩) المرجع السابق ، ص ٥٢ · يتنبأ بل بطول عهد هذا اللون من ما بعد الحداثة ، وهى نبوءة لا يمكننا الجزم بصحتها أو خطئها رغم صمودها حوالى ١٥ سنة منذ أن نشر بل هذه الكلمات لأول مرة ·

(١٢٠) المرجع السابق ـ ص ٥١ ·

(١٢١) ظهر هذا المقال فى :

— Arts, Politics and Will : Essays in Honor of Lionel Trilling, edited by Quentin Anderson, Stephen Donadio and Steven Marcus (New York, 1977), pp. 213-53.

— Bell. The Winding Passage, pp. 235-302. : واعيد نشره فى

والاقتباسات مأخوذة عن المصدر الثانى ·

(١٢٢) انظر ما تقدم عن ليزلى فيدلر فى الفصل الأول واشارة بل الى مقال فيدلر The New Mutants فى :

— 'Beyond Modernism, Beyond Self' in The Winding Passage, p. 292.

على العكس من أولئك الذين أخذوا عن فيدلر وصفه لما بعد الحداثة فان بل ينتقد بوضوح ما يصفه فيدلر بلفظ ما بعد الحديث ·

(١٢٣) — L.A. Fiedler. The Collected Essays of Leslie Fiedler (New York, 1971), Vol. II, pp. 392-3.

والاشارة التى تقدمت عن اقتباس قاموس أكسفورد لعبارة يستخدم فيها فيدلر تعبير « أدب ما بعد الحداثة » فى الفصل الأول ·

(١٢٤) انظر مجموعة مقالات فيدلر ، ص ٣٨٩ ، والفصل الأول حاشية ٥٣ ، وانظر حاشية ١٢٥ بعده ·

(١٢٥) — Bell. The Cultural Contradictions of Capitalism, p. 118

يصف فيدلر ما بعد الحداثة بأنها تستوحى مذهب اللذة ، وهى فكرة تتردد عند ايهاب حسن فى وصفه لما بعد الحداثة (١٩٧١) · (انظر الجزء الخاص بايهاب حسن فى الفصل الثالث) · وكان أرنولد توينبى قد أشار الى ظهور العصر ما بعد المسيحى حيث تحل ديانات أخرى وعقائد وحركات علمانية محل المسيحية فى مركز الحضارة الغربية · (انظر على سبيل المثال الجزء التاسع من :

Toynbee. A Study of History. (London, 1954), pp. 18 ff.

وانظر الاشارة الى آرائه فى الفصل الأول) ٠

وقد رأينا أن بل قد اطلع على كتاب توينبى المذكور ، وعلى مقال فيدلر (١٩٦٩) ، وعلى آراء أخرى تربط ما بعد الحديث بظهور عقائد مذهبية شتى مثل اقزيونى وتوفلر) ٠

(١٢٦) Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. 476. —

(١٢٧) بل ـ المرجع السابق ، ص ٤٧٨ ٠

(١٢٨) Bell. The Winding Passage, p. 301. —

فى عام ١٩٧١ وصف ايهاب حسن الحديث بأنه « ضد الأعراف السائدة » وما بعد الحديث بأنه « ثقافات مضادة » وفى الوقت نفسه يوكد على الصلة بين الحركتين ٠ (وجاء ذلك فى مقال يذكر فيه حسن اسم فيدلر ضمن مؤسسى النقد بعد الحديث كما سنرى فى الفصل الثالث ، وقد تناول فيدلر هذا الموضوع فى مقاله الصادر عام ١٩٦٩) ٠

وكان توينبى قد سبق حسن فى الحديث عن « رفض الأعراف السائدة عند المؤرخين الغربيين المنتمين لفترة الحداثة المتأخرة ورفض « العقول الغربية الحديثة المتأخرة الاعتقاد فى قانون الرب » وفى الوقت نفسه ومما يعجب له برز اتجاه علمى بعد حديث مولع بقوانين الطبيعة والعلوم الاجتماعية الجديدة مثل علم النفس والأنثروبولوجيا والاقتصاد السياسى وعلم الاجتماع ٠

انظر Toynbee. A Study of History, vol. 9, Chapter II, pp. 173 ff.

(يستخدم توينبى أحيانا لفظى ما بعد الحديث والحديث المتأخر بنفس المعنى فى هذا الفصل ـ ص ٣٩ مثلا ـ حيث يتحدث عن « عصر عتيق التفكير هو عصر الحديث المتأخر وما بعد الحديث ») ٠ وينتقد توينبى رفض الأعراف السائدة ونمو العلم الاجتماعى الحديث فى هذا الفصل ، اما بل فيقابل ما بين ثقافة الحداثة وما بعد الحداثة من ناحية والمجتمع بعد الصناعى من ناحية أخرى مما يوحى بالتقابل بين رفض الأعراف السائدة المميز للحداثة والطبيعة العلمية المميزة لما بعد الحداثة ، ومن الواضح أن بل يحبذ الاتجاه الثانى ٠ وهنا نلاحظ أهمية مفهوم العلم فى كثير من نظريات ما بعد الحداثة وما بعد عصر التصنيع وأهمية تفسير صاحب النظرية لهذا المفهوم ٠ فالعلم بعد الحديث عند ايهاب حسن يتمثل فى النظريات المبكرة التى ظهرت فى القرن العشرين مثل مبدأ الشك عند

هايزنبرج Heisenberg (انظر مقال :

Ihab Hassan. « Culture, Indeterminacy, and Immanence : Margins of the (Postmodern) Age » in The Postmodern Turn : Essays in Post-modern Theory and Culture (Columbus, Oh., 1987), p. 57.

هذا الرأى لايهاب حسن يستند الى مفهوم هابرماس عن ما بعد الحديث بوصفه أمرا يتسم باستحالة التحديد ويسمح بتعدد وجهات النظر لا بحقيقة واحدة ويقين واحد بل ان هذا الرأى يستند لتفسير هابرماس لمبدأ الشك عند هايزنبرج مما يضيف مفهوما مشابها الى مفهـوم استحالة التحديد عنده هو نفسه ٠

(١٢٩) Bell. The Coming of Post-Industrial Society, p. 478.

(١٣٠) Bell. The Winding Passage, pp. 289 ff.

(١٣١) Bell. The Cultural Contradictions of Capitalism, p. 29.

(١٣٢) على سبيل المثال انظر المرجع السابق ، ص ٥٢ ٠

(١٣٣) انظر الفصلين الرابع والخامس عن هذه التيارات الأخرى عن ما بعد الحداثة ٠

نظـــريات التفكيـك :

(١) اقتباس أخذه ستيف وولجار Steve Woolgar في استعراضه لأنثروبولوجيا ما بعد الحداثة في :

Current Anthropology, Vol. 29, no. 3 (June, 1988), p. 430.

(انظر خاتمة هذا الفصل لمزيد من التفاصيل عن هذا العرض) ·

(٢)
Christopher Norris : The Deconstructive Turn (London and New York, 1983), p. 6.

(٣) المرجع السابق ·

(٤) على سبيل المثال انظر العرض التالى لتفكيك ايهاب حسن لبعض القواعد المتعارف عليها بشأن الأساليب والأدباء الحداثيين ، وانظر نقد جان فرانسو ليوتار لما يسميه خطاب الحداثة ·

(٥) فى الأجزاء التالية من هذا الفصل استعراض لاتجاهات مختلفة فى تيار ما بعد الحداثة التفكيكية · ونظرا لأن ديريدا يعد ناقدا للبنيوية فان كثيرا من الأفكار الموصوفة بأنها أفكار تفكيكية فى الصفحات التالية قد يصفها البعض بأنها بعد بنيوية (على سبيل المثال انظر الصــفحات الخاصة بمقال هال فوستر عن ما بعد الحداثة فى خاتمة هذا الفصل) وسنرى عندما نصل للخاتمة أنها تتناول بعض جوانب النقد التفكيكى لما بد الحداثة الى جانب ما يوصف عموما بالنظريات التفكيكية عن ما بعــد الحديث ·

(٦) — Jacques Derrida. The Truth in Painting, translated by Geoff Bennington and Ian McLeod (Chicago and London, 1987), p. 19.

فى هذا الكتاب مقــالة كتبهــا ديريدا عام ١٩٧٥ عن الرســـام Valério Adami الذىكتب عنه ليوتار أيضا (ديريدا ــ المرجع المذكور ، ص ١٥١ ــ ١٨١) · وفى حوار أجراه كريستوفر نوريس مع ديريدا تجده

شيئا من تعريف التفكيك بالاشارة الى التفكيك والعمارة ، كما يتساءل نوريس لماذا يرفض ديريدا وصف فلسفته التفكيكية بأنها حديثة أو بعـد حديثة :

— Jacques Derrida : in Discussion with Christopher Norris in Architectural Design, Vol. 58, no. 1/2 (1989) ; Profile 77, Deconstruction II, pp. 6-11.

(٧) — Norris. The Deconstructive Turn, p. 169.

(٨) المرجع السابق ــ ص ١٠٦ ٠

(٩) المرجع السابق ــ ص ٣ وما بعدها ٠

(١٠) المرجع السابق ــ ص ٦ يبدأ الجزء الخاص بكريستوفر نوريس وأندرو بنجامين المعنون :

What is Deconstruction ? (London and New York, 1988), p. 7.

بأن تفكيك نص ما يعنى استخراج أنماط منطقية متضـارية من المعـانى والدلالات بهدف اظهار ان النص لا يعنى ما يقوله بالضبط ولا يقول مايعنيه بالضبط ٠ وثمة بعض المشاكل المترتبة على هذا التعريف منها مدى شرعية التفسيرات الجزافية للنصوص التي قد تكون مضللة في اختيارها لمنطـق ما مستنبط من النص ، بل ان هذه التفسيرات ذاتها يبدو أنها تتعـــارض مع نظرية التفكيك نفسها فى زعمها أن هذا الاختيـار وهذا التفســـير صحيحـان ٠

(١١) يثير الحديث عن هابرماس فى هـذا الفصل مشاكل عدة لأنه لا يتفق مع معظم سمات التفكيك (انظر الجزء الخاص بنظرياته فى هذا الفصل) ، ولكنه يستوحى بعض أفكار النقـد التفكيكى الموجه الى عمارة ما بعد الحداثة (من ليوتار وجيمسون مثلا) ويرى أن عمارة ما بعـد الحداثة ومفهوم ما بعد الحداثة عند ليوتار بمثابة محـاولة لتفـكيك مشروع المودرنية ٠ وقد أدرجنا فى هذا الفصل تعليقات هابرماس على ما بعد الحداثة لأن أعماله تعرضت للهجوم من قبل ليوتار فيما كتبه عن ما بعد الحداثة عامى ١٩٧٩ و ١٩٨٢ ٠

(١٢) كتب ايهاب حسن فى الجزء الخاص بليوتار أن البدايات دائما معتمة ، ولكننا نعرف أن الجدل حول ما بعد الحديث انساب من أمريكا الى أوربا ٠

Ihab Hassan. The Postmodern Turn : Essays in Postmodern Theory and Culture (Columbus, Oh., 1987), p. 222.

وفي الحواشي يقول ايهاب حسن ان ليوتار حضر مؤتمر ميلووكى عن ما بعد الحديث عام ١٩٧٦ وكان بعنوان « الأداء ما بعد الحديث » Postmodern Performance ، ونشرت وقائعه في : Performance in Postmodern Culture (1977).

كما حضرت جوليا كريستيفا Julia Kristeva مؤتمر ما بعد الحداثة الذى عقد فى نيويورك عام ١٩٧٨ · وفى ص ٢٣١ يشير ايهاب حسن الى مؤتمر « ما بعد المودرنية والهرمنيوطيقا » الذى عقد فى بنجهامتون فى نيويورك عام ١٩٧٦ ، ونشرت وقائعه في :

Boundary 2, Vol. 4,n. 2 (Winter 1976).

(١٣) انظر ما تقدم في الفصل الأول عن بودريلار وحسن · ويقول حسن ان ليوتار كان أصلا على استعداد لتقبل أفكار عن استحالة التحديد عندما أخذ بها ايهاب حسن : The Postmodern Turn, p. 222.

وكان ليوتار قد سبق له أن ناقش التفكيك فى الفن الحديث فى حديث بعنوان :

On Theory. edited by Roger Mckeon. Driftworks (New York, 1984), pp. 26 ff.

ويرجع التفكيك فى الفن الى بدايات القرن العشرين حسب رأى ليوتار ، وفى موضع آخر من Driftworks يرتبط التفكيك فى الفن الحديث بأعمال بيكاسو :

The Connivance of Desire with the Figural. Driftworks 1971, p. 64.

كما نجد أن التفكيك فى الفن الحديث يرتبط بالثورة السياسية التى تشنها البروليتاريا ضد الراسمالية ·

— Notes on the Critical Function of the Work of Art. 1970. Diftworks, p. 79.

(١٤) Michael Koehler. « Postmodernismus » : ein begriffgeschichlicher Ueberblick. Amerikastudien, Vol. 22, no. 1 (1977), p. 11.

(١٥) نشرت هذه المقالة مع مقالات أخرى أحدث لايهاب حسن فى The Postmodern Turn (١٩٨٧) · وفى هذا الكتاب ببليوجرافيا

مفصلة للاعمال التى تتناول ما بعد الحداثة ، وقائمة بأعمال ايهاب حسن عن هذا الموضوع ·

(١٦) — Charles Jencks Post-Modernism : The New Classicism in Art and Architecture (London, 1987), p. 18.

ويضيف جنكس : حتى فى ذلك الحين لم يكن ثمة تعريف محدد للمصطلح ولا اتفاق ثابت على كتابة الحرف الأول منه حرفا كبيرا · وفى موضع آخر يشير جنكس الى أن ايهاب حسن مهتم اهتماما كبيرا بما يمكن أن يوصف بالحداثة المتأخرة :

— Jencks. What is Postmodernism ? (London, 1986), pp. 6-7.

(١٧) يتناول الفصل الرابع كتابات جنكس بمزيد من التفصيل · وجدير بالذكر أن جنكس يشير فيما كتبه عن حسن عام ١٩٨٧ الى أن مفهوم حسن عن ما بعد الحداثة بوصفها « تتوسل بالشكل المدمر والروح الثقافية البائدة » لهو مفهوم يتعارض مع « الحركة بعد الحديثة فى فن العمارة آنئذ » ·

— Jencks. Postmodernism : the New Classicism in Art and Architecture, p. 19.

(١٨) انظر حاشية ١٧ · يقول جنكس ان من بين محددات ما بعد الحداثة التى يصفها ايهاب حسن لا ينطبق على العمارة سوى مفهوم « المشاركة » ، اما خصائص « الباتافيزيقا/الدادية والتلاعب والصدفة والفوضى » فليست دقيقة فى وصف أدب ما بعد الحداثة ·

(١٩) — Hassan. The Postmodern Turn, p. 26.

(٢٠) المرجع السابق ـ ص ٣٠ ·

(٢١) المرجع السابق ـ يعد ايهاب حسن بورروز Burroughs ضمن تيار ما بعد الحداثة مثلما وصفه فيدلر فى مقاله The New Mutants (١٩٦٥) · (انظر الفصلين الأول والثانى والدراسة التالية لتعليقات ايهاب حسن التى كتبها فى ١٩٨٠ عن فيدلر) · وفى ص ٢١ ـ ٣٢ من The Postmodern Turn يذكر ايهاب حسن اسم فيدلر ضمن جماعة جورج شتاينر George Steiner ، وايهاب حسن نفسه ، وهيو كينر Hugh Kenner ، وسوزان زونتاج Susan Sontag وريتشارد بوارييه Richard Poirier ، وجون بارث John Barth كأسماء فى تاريخ

النقد بعد الحديث • ولعل الرجوع الى مفهوم فيدلر عن ما بعد الحداثة يوضح سبب ادراج شتاينر فى هذه القائمة (انظر نهاية حاشية ٥٢ فى الفصل الأول) • ويلاحظ أيضاً أن حسن يشير تحديدا الى مقال شتاينر : The Retreat from the Word.

حيث ان هذا العمل يناقش تطبيق المفهوم العلمى لاستحالة التحديد على الثقافة ، ويختتم بمطالبة المزيد من الوضوح والصراحة فى استعمالنا للكلمات • انظر :

George Steiner. Language and Silence : Essays-1953-1966. (London and New York, 1967).

(٢٢) انظر حاشية ٢٦ وما يقابلها فى المتن عن أسلوب المحاكاة التهكمية واستخدامه على مدى قرون عديدة لأغراض مختلفة •

(٢٣) Hassan. The Postmodern Turn, pp. 33 ff.

(٢٤) المرجع السابق ـ ص ٤٠ـ٤٤ • فى مقال سوزان زونتاج Against Interpretation لا نجد مثل هذا الوصف لما بعد الحديث ، ولكن هذا المقال يدرج دائما ضمن الأعمال التى تتناول ما بعد الحداثة منذ أن أشار اليه ايهاب حسن •

(٢٥) انظر حاشية ٢١ والتعليق على فيدلر فى الفصلين الأول والثانى • وقد أشرنا فى الفصل الثانى أن دانيال بل يبدو أنه يأخذ بوصف فيدلر لما بعد الحداثة على أنها ظهور الاهتمام الجديد باللاعقلانية ، وفى الوقت نفسه يعد « مناهضة الأعراف السائدة » ملمحا اساسيا لما بعد الحداثة • انظر الفصل الثانى لمزيد من الاشارات الى بل وفيدلر ووصف ارنولد توينبى لظهور تيار مناهضة الأعراف السائدة فى الحداثة المتأخرة وآثاره •

(٢٦) تعرضت بالدراسة لموضوع المحاكاة التهكمية فى كتابى :
Parody/Meta-Fiction (London, 1979).

وفى بعض المقالات الأحدث عن المحاكاة التهكمية والمعارضة فى ما بعد الحداثة وسأقدم بعض الاقتراحات في هذا الكتاب للتمييز بين استعمالات المحاكاة التهكمية فى اطار الحداثة وفى اطار ما بعد الحداثة• وسنرى فى استعراضنا لآراء جيمسون فى هذا الفصل أنه يعد المحاكاة التهكمية من سمات الحداثة لا ما بعد الحداثة ، على الرغم من أنه يأخذ

من ايهاب حسن بعض سمات ما بعد الحداثة ، الى جانب أنه يسقط مفهوم بودريلار عن المحاكاة التهكمية العمياء أو المحايدة (الذى يأتى فى سياق نقد بودريلار للحديث) على معارضة ما بعد الحداثة • وقد حذا بعض النقاد حذو ايهاب حسن فى وصف بيكيت وبارث Barth ، وبورجز Borges بأنها كتابات ما بعد الحداثة مما أثار قدرا من الخلط لأن هؤلاء الكتاب درج على وصفهم بأنهم كتاب حداثيون يلجأون الى المعارضة التهكمية والخطاب فوق القصصى والاشارة للذات ، خاصة وأن مفهوم المعارضة اكتسب وصفا جديدا هو المعارضة بعد الحديثة ، وذلك رغم أنها ليست سوى أسلوب أدبى استخدم على مدى قرون لمختلف الأغراض (فمثلا يعتبرها جيمسون سمة من سمات الحداثة) •

(٢٧) انظر الفصل الثانى عن بودريلار ومكلوهان •

(٢٨) انظر مقدمة هذا الكتاب والفصل الأول •

(٢٩) سنعود الى هذا الموضوع فى فصول تالية •

(٣٠) فى قائمة ايهاب حسن التى توضح محددات الحداثة وما بعد الحداثة والتى لخصناها فيما سبق ، ثمة خلط واضح بين عناصر الحديث والتحديث والحداثة معا وعناصر ما بعد الحداثة •

(٣١) على سبيل المثال انظر :

Jencks. What is Postmodernism 8, p. 28.

وانظر ما كتبه ستيفن بان Stephen Bann عن مشروع فرساى لفينلى Finlay فى Art and Design, Vol. 4, no 516 (1988), pp. 38-9.

(٣٢) انظر الفصلين الأول والرابع عن هذا الموضوع •

كان ايهاب حسن قد قال ان المذهب التكنولوجى فيما بعد الحداثة ربما يرى أن المادة « تتحول الى المفهوم » ولكن لا يوضح العلاقة بين هذه العبارة ونبوءته بتحول التجريد الفنى الى التجسيد الملموس • وفى هذا الفصل والفصل الذى يليه مزيد من الدراسة حول طبيعة فن ما بعد الحداثة وفن الحداثة المتأخرة •

(٣٣) المرجع السابق •

(٣٤) انظر حاشية ١٨ •

(٣٥) ثمة بعض الاختلاف عن القائمة التى وضعها ايهاب حسن سنة ١٩٨٠ والتى سنتناولها فيما يلى ويمكن القول بأن جنكس يسير على نهج هذه القائمة لحسن فى مناقشته لمصطلح « المشاركة » (١٩٨٧)

(انظر حاشية ١٨ أعلاه والعرض التالي لقائمة أيهاب حسن ١٩٨٠) ٠

(٣٦) سنرى أن بودريلار قدم وصفا مشابها للمحاكاة التهكمية ، أما مفهوم جيمسون عن معارضة ما بعد الحداثة « كمحاكاة تهكمية عمياء » فيضفى بعض السمات الشبيهة بذلك على المعارضة ٠ (انظر الدراسة التالية لآراء جيمسون) ٠

(٣٧) انظر الفصل الأول ـ حاشية ٢٠ لتوضيح مبدئي عن استعمال جنكس لمصطلح « المزاوجة » والفصل الرابع لمناقشة البند السابع من القواعد الاحدى عشرة ألتى وصفها جنكس في :

Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture

حيث يجد القارىء نموذجا للربط بين المفارقة الساخرة والمزاوجة٠ وقد استعرضت أيضا كيفية نقل أكثر من رسالة الى المتلقى من خلال المفارقة الساخرة والمحاكاة التهكمية فى كتابى Parody/Meta-Fiction (١٩٧٩) ، وسوف أناقش هذا الموضوع مرة أخرى مع الاشارة الى مفهوم جنكس عن المزاوجة فى الفصل الرابع ٠ واذا رجعنا الى آراء كالينسكو Calinescu عن ما بعد الحداثة ١٩٨٦/١٩٨٧ رأينا أن مفهوم المحاكاة الأدبية كتقليد للأساليب النصية لا يتساوى بالضرورة مع الوصف المجازى لما بعد الحداثة فى العمارة على أنها مزاوجة للطراز الحديث بطرز أخرى ، وهذا ما يذهب اليه كل من :

Matei Calinescu (Five Faces of Modernity. Durham. N.C., 1987). p. 285.

Linda Hutcheon. A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction (New York and London, 1988), Chapter 2.

من الناحية المنطقية لا يمكننا أن نقبل الاستدلال القائل بأن « كل الوان المحاكاة تعتمد على المزاوجة وكل ما هو حديث يقوم على المزاوجة اذن كل الوان المحاكاة تنتمى لما بعد الحديث » ، فهذا القياس يشبه بالضبط قولنا (كل القطط تمشى على أربع ، وكل الكلاب تمشى على أربع ، اذن كل الكلاب قطط أو العكس بالعكس لأن هناك حدا أوسط بين حدى القياس لا يشترك فيه أى منهما (حد أوسط غير مستغرق) ولأن مثل هذه المقولات تتجاهل الطبيعة المجازية للحد غير المستغرق « المزاوجة » في المقدمة الثانية ، كما تتجاهل أمرا آخر وهو أن المزاوجة لا تستغرق كافة ألوان المعارضة أو عمارة ما بعد الحداثة (وعلى غرار ذلك فالمشى على أربع لا يستغرق ، اي لا يغطي كافة صفات القطط والكلاب)٠ ولكن للمزاوجة فى كلتا الحالتين مجرد سمة أساسية من بين سمات عديدة ٠

والدليل على ذلك أن المحاكاة التهكمية معروفة من عصر الكلاسيكيات حيث كانت تتسم بناثير كوميدى (و « تجاور » أو « تقابل » الهدف المقصود منها . انظر : (M. Rose. Parody/Meta-Fiction, p. 33

أما العمارة بعد الحديثة فلا تهدف بالضرورة الى إحداث تاثير كوميدى . كما تقول ليندا هاتشيون ان معماريى ما بعد الحداثة نادرا ما يربطون اعمالهم بالمحاكاة التهكمية (Poetics of Postmodernism, p. 34) وترى انهم لابد أن يقيموا هذه الرابطة ، ولكنهم لا يفطنون لذلك لانهم يعتبرون المحاكاة « تقليدا يستهزىء بالمقلد » ، وبالرجوع الى وصف جنكس للمحاكاة التهكمية فى :
The Language of Post-Modern Architecture, p. 93.
نجد أن ليندا هاتشيون يفوتها ما قاله جنكس من أن المحاكاة أسلوب يتسم بالفطنة واستخدام الكليشهات والعرف وهذه فى رأيه « سبل اتصال ضرورية فى ما بعد الحداثة » وثمة وجه للشبه بين المزاوجة فى المحاكاة التهكمية وأبنية ما بعد الحداثة ، وهو أن الغرض فى الحالتين زيادة عدد الطرز والأساليب المستخدمة فى توصيل الرسالة المطلوبة ، ولكن يلاحظ أن المحاكاة أسلوب بلاغى لا مصطلح يشير الى فترة بعكس ما بعد الحداثة ، كما أن المحاكاة موجودة منذ عصور القدماء وحتى عصر ما بعد الحديث (انظر الفصل الرابع ـ حاشية ٨١ والحواشى التالية حول هذا الموضوع) .

(٣٨) سنتناول كتابات جنكس بمزيد من التفصيل فى الفصل الرابع .
انظر :
Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour. Learning from Las Vegas 1972 (revised edn (Massachusettes, 1988), p. 161).

يذهب المؤلفون فى هذا العمل الى أن المفارقة الساخرة قد تكون « أداة مواجهة ومزج القيم المتباينة فى العمارة من أجل مجتمع جمعى ومن أجل التوفيق بين الخلافات التى تنشأ بين المعماريين والعملاء حول القيم » .

(٣٩) Hassan. The Question of Postmodernism in Harry R. Garvin (ed.) Romanticism, Modernism, Postmodernism (Bucknell Review, Vol. 25, no. 2) (London and Toronto, 1980), p. 117.

يشير حسن الى اسهام كولر فى تاريخ هذا المصطلح .
Towards a Concept of Postmodernism. in Hassan. The Postmodern Turn, p. 94.

كما يكرر نفس الخطأ الذى وقع فيه كولر فى تحـديد تاريخ النسخة المختصرة من كتاب A Study of History لتوينبى التى أصـدرها سومرفيـل بعـام ١٩٤٧ • والحقيقة أنه ١٩٥٤ •

(٤٠) — Hassan. The Question of Postmodernism, p. 118.

وانظر أيضا الحواشى التالية عن فيدلر • يوضح حسن فى حاشية فى ص ١٢٥ من مقاله (١٩٨٠) أن المقالات المجموعة فى هـذا الكتاب جزء من ندوة عن موضوع ما بعد الحداثة نظمها ايهاب حسن فى ديسمبر ١٩٧٨ فى Modern Language Association فى نيويورك • ويلاحظ أن المقال الذى صدرفيما بعد بعنوان: Towards a Concept of Postmodernism هو الى حد كبير صورة أخرى للمقال المذكور عاليه (وفيه يدرج حسن اسمى ليوتار وجنكس ضمن تيار ما بعد الحداثة) ، ويستطيع القـارىء الرجوع لهذا المقال الأخير فى :

Hassan. The Post-Modernism Turn. 1987, pp. 84-96.

Hassan. The Question of Postmodernism. p. 118.

(٤١)

فى عام ١٩٨٦ كتب جنكس فى ? What is Post-Modernism أن « أول استخدام ايجابى للبادئة Post كان على يد الكاتب ليزلى فيدلر عام ١٩٦٥ عندما رددها كما لو كانت تعويذة سحرية ، وربطهـا باتجـاهات راديكالية فى ذلك الوقت كونت الثقافة المضادة • (وفى هذا تأثر واضح بما كتبه أندرياس هويسن عن فيدلر سنة ١٩٨٤ فى :

Mapping the Postmodern in Huyssen. After the Great Divide : Modernism, Mass Calture and Postmodernism (Indiana, 1986, and London, 1988), p. 194).

ويعتبر جنكس أن استعمال فيدلر للمصطلح استعمال قديم مهجور يختلف تماما عن استعماله هو نفسه • (انظر ص ٣ ، ٤ من كتـاب جنكس ? What is Post-Modernism) وعلى غرار جنكس رأى دانيال بل أن مقال فيدلر (١٩٦٥) يعطى صورة سلبية أساسا عن ثقافة ما بعـد الحديث (انظر الفصل الثانى) ، ولم يعط بل أى معنى أو دلالة أكثـر ايجابية للمصطلح على العكس من جنكس •

Hassan. The Question of Postmodernism, p. 120.

(٤٢) Hassan. The Question of Postmodernism, p. 120.

(٤٣) مزيد من التفصيل في الفصل الرابع •

(٤٤) على الرغم من نقد حسن للتأكيد على العناصر « المهجورة » فى مفهوم ما بعد الحداثة ، فان المعرفة الجديدة يمكن أن تشير الى اسلوب لا منطقى فى التفكير • ومن ثم تختلف طبيعة الجدل عند حسن عن الجدل عند سقراط أو هيجل • ولكنه لا يوضح طبيعة هذا الجدل •

(٤٥) يشير حسن هنا الى Richard E. Palmer ومناقشته للفرق بين ما بعد الحداثة كاتجاه فنى معاصر ، وما بعد الحداثة كظاهرة ثقافية أو حتى حقبة تاريخية :

Hassan. « Postmodernity and Hermeneutics ». Boundary 2, Vol. 2, no. 2 (Winter, 1977), pp. 363-93.

(٤٦) Hassan. The Question of Postmodernism, p. 123.

(٤٧) على سبيل المثال المحاكاة التهكمية التى يتحدث عنها حسن فى قائمة ١٩٧١ •

(٤٨) انظر الحواشى السابقة عن جنكس فى هذا الفصل والفصل الرابع •

(٤٩) فى كتابى Parody/Meta-Fiction (١٩٧٩) درست الطريقة التى أدخلت بها نظريات البنيوية وما بعد البنيوية بعض سمات المحاكاة التهكمية الحديثة فى صلب تلك النظريات ـ ومن أمثلة تلك السمات التناص ، والانقطاع ، والتأمل فى دور الكاتب ـ وبعد ذلك طبقت هذه السمات على أعمال أخرى من المحاكاة التهكمية لأرى ما اذا كانت بنيوية أو بعد بنيوية • ويرى حسن أن الكتاب الذين يعمدون الى تأمل الذات مثل جويس وبيكيت وبارث بعد حداثيين حتى لو وصفهم بعض النقاد بأنهم نماذج للكتابة الحداثية التى ترتفع فوق عالم القص ، ويبدو أن حسن فى هذا الرأى يستلهم الأعمال الحديثة القائمة على المحاكاة التهكمية او التى تتعدى عالم القص ، ولعل هذا يفسر التضارب الواضح بين النقاد حول وصف هؤلاء الكتاب بأوصاف الحداثة او ما بعد الحداثة ، ويفسر لماذا يصنف بعضهم ضمن المجموعتين معا فى بعض الأحيان • أما أنا فأفضل استخدام وصف ما بعد الحديث على غرار جنكس بمعنى وجود مزاوجة واضحة بين الحديث وشيء آخر بحيث يكون العمل الناتج « بعديا » بمعنى أنه يعقب الحديث فى صورة واعية مقصودة •

(٥٠) ليس من قبيل الصدفة أن عنوان كتاب ايهاب حسن The Postmodern Turn يسترجع للأذهان عنـوان كتاب كريستوفر نوريس The Deconstructive Turn (١٩٨٢) • وجدير بالذكر أن نوريس يستخدم الصـفة deconstructive بمعنى « تفكيكى » ولكننى تجنبت استخدامها في الكتاب ، بسبب دلالاتها التى تشير الى كل من التفكيك Deconstruction والانشـــائية Constructivism منذ أن استخدمها جونسون Johnson وويجـلى wigley عام ١٩٨٨ فى معـرض « عمـارة تفـكيك الانشـاء Deconstructive Architecture ».

(انظر الجزء الخاص بعمارة التفكيك فى الفصل الرابع) •

(٥١) مع الأسف لا يوضح حسن كيف يوفق بين الفن والمجتمع على نحو بعد حداثى وعندما يميز الرواد الأقـدم عهـدا الحـداثة وما بعـد الحداثة تقفز الى أذهاننا علامات الاستفهام عندما نتذكر أنه كان يعد الدادية احدى سمات ما بعد الحداثة •

(٥٢) — Hassan. The Question of Postmodernism, pp. 124-5.

(٥٣) — Hassan. « Pluralism in Postmodern Perspective ». Critical Inquiry, Vol. no. 3 (1986).

نشر هذا المقال أيضا فى :

— Hassan. The Postmodern Turn, pp. 167-87.

(٥٤) انظر أيضا : — Rose. Parody/Meta-Fiction, pp. 167 ff.

(٥٥) — Hassan. The Postmodern Turn, p. 173.

(٥٦) المرجع السابق ـ ص ١٨٠ • تناول ريتشـارد كيرنى هـذا الموضوع فى : The Wake of Imagination. (London, 1988).

ولكن اعتمادا على تناول تفكيكى للفرد فى ما بعد الحديث ، وهو ما يستوحى بعض العناصر من أفكار ليوتار وجيمسون التى انتقدها حسن نفسه • (انظر حاشية ٦٢ عن حسن فى نقده لجيمسون وليوتار) •

(٥٧) — Daniel Bell. The Coming of Post-Industrial Society (Harmondsworth, 1976), pp. 52-3.

وانظر البنود السابقة عن اتزيونى •

(٥٨) انظر حاشية ٦٢ عن بعض الخلافات بين حسن ومن نهجـوا نهجـــه •

(٥٩) Gillian Rose. « Architecture to Philosophy — The Postmodern Complicity ». Theory, Culture and Society, Vol. 5. nos. 2-3 (June 1988).

في هذا العدد الخاص بموضوع ما بعد الحداثة تقول روز (ص ٢٦٢ ـ ٢٦٣) ان « الجدل بين يورجين هابرماس وليوتار نقل مصطلحات جنكس ليطبقها في مجال الفلسفة والنظريات الاجتماعية » . ويبدو أنّ روز تغفل عن النقل عن نقاد الأدب الأمريكيين مثل حسن وليوتار ، وتغفل أيضا الاختلاف بين استعمال المصطلح عند جنكس وليوتار . وقد ذكر ليوتار نفسُهُ في حديث مع Christine Piers (٦ مايو ١٩٨٨) أن كلمة « ما بعد الحداثة » جاءت أساسا من فن العمارة .

— «-Sublimity is that which cannot be consumed » (Jean-François Lyotard. Die Erhabenheit ist das Unkonsumierbare. Ein Gesprach mit Christine Piers am 6/5/1988) Kunstforum Vol. 100 (April/May 1989), p. 358.

ولكن سنرى أن ليوتار قال في عام ١٩٧٩ ان مصطلح ما بعد الحديث جاء من النقد الأمريكي وعلم الاجتماع الأمريكي الحديثين ، اما تاريخ استعمال المصطلح ذاته فهو معقد كما رأينا في الفصل الأول اكثر مما توحي به عبارة ليوتار في ١٩٨٨ .

(٦٠) — Jean François Lyotard. The Postmodern Condition : a Report on Knowledge, translated by Geoff Bennington and Brian Massumi (Manchester, 1984), p. xxiiif.

(٦١) استعمل أميتاى اتزيونى مصطلح ما بعد الحديث في ١٩٦٨ لوصف التغير الذى طرأ على تكنولوجيا الاتصالات والمعرفة (انظر الحواشى الخاصة باتزيونى فى الفصل السابق) وعلى الرغم من ذلك يقول مايكل كولر ان مصطلح اتزيونى لم يكن له صدى فى دوائر علم الاجتماع مثل استخدام بل لمصطلح « ما بعد التصنيع » . انظر :

Koehler. Postmodernismus, p. 13.

(٦٢) ينتقد حسن كلا من جيمسون وليوتار فى فصل بعنوان : The Postmodern Turn فى كتابه Prospects in Retrospect (١٩٨٧) تناول فيه ما بعد الحداثة تناولا مفرطا فى التفكيك حيث يكتب (ص ٢١٦) « ان التفكيك يهدد بابتلاع ما بعد الحداثة ومفارقاتها الساخرة ؛ وبتحييد ارادتها المثالية » . ويستمر حسن فى الدفاع عن بعض السمات التى سبق

ان حددها لما بعد الحداثة ، ويمتدح ما كتبه بودريلار فى كتابه هال فوستر عن ثقافة ما بعد الحداثة حيث يقول ان بودريلار « يصوغ مشاكل ما بعد الحديث على نحو واف » ٠

— Hassan. The Postmodern Turn, p. 221.

وانظر حاشية ١٣ أعلاه ٠

(٦٣) — Lyotard. The Postmodern Condition, pp. 71 ff.

(٦٤) انظر أيضا الجزء الخاص بهابرماس فى هذا الفصل ٠ لم يشر هابرماس فى هذا العمل الى ليوتار بوصفه من المحافظين الجدد ، على الرغم من انه يطلق هذا الوصف على دانيال بل (الذى يستخدم ليوتار بعض أفكاره فى ما كتبه عام ١٩٧٥) ٠ (انظر الفصل السابق) ويتحدث عن اتجاه المحافظين الجديد الذى يمتد فى فرنسا من باتيه Bataille الى فوكو وديريدا ، هذا الاتجاه الذى يستند أصحابه الى مواقف حداثية لتبرير العداء للحداثة وهو ما يبدو تناقضا لا حل له ٠ انظر :

— Habermas. « Modernity-an Incomplete Project in Foster, Post-Modern Culture, p. 14.

(٦٥) — Lyotard. The Postmodern Condition, p. 3.

(٦٦) يختتم ليوتار هذه العبارة (فى المرجع السابق) بقوله « الموقف العام يتمثل فى انفصال زمانى يتعسر معه رسم صورة عامة » ٠

(٦٧) يرى ليوتار فيما بعد أنه ربما يكون افرط فى التأكيد على القص فى كتابه The Postmodern Condition (١٩٧٩) ٠

— Lyotard. « Apostille aux récits » 1984 in Le Postmodern expliqué aux enfants (Paris, 1986), pp. 37 ff.

(٦٨) — Lyotard. The Postmodern Condition, p. 4.

(٦٩)انظر المرجع السابق — ص ٣ ، ٤ ٠

(٧٠) انظر حاشية ٧٣ بعده عن العلاقة بين ليوتار ومفهومه ٠ قد يقال ان بعض الأعمال الادبية الحداثية استوحت مفهوم نزع الملكية الذى طرحه ماركس ، وادخلته على مفاهيم الاغتراب [illegible] وموت الفرد كما عند سارتر وبيكيت وغيرهما من الكتاب الحداثيين بعد الماركسيين الذين اطلعوا فى أوائل القرن العشرين على أفكار ماركس عند نشر مخطوطاته التى ترجع الى عام ١٨٤٤ ٠

(٧١) يعد ليوتار المعرفة العلمية والخطاب العلمى سلعا فى مجتمع ما بعد التصنيع مما يوحى بأنهما تجسدا فى محسوسات أو تحولا الى أشياء ملموسة • (ناقشت الصفة المجازية لمفهوم ماركس عن التجسيد ونتائجه فى مقالى :

— Myth in Modern and Postmodern Theory : from Marx's Theory of Commodity Fetischism to Theories of Reification in Critical and Post-Modernist Theory. » in F.J. West (ed.), Myth and Mythology (Canberra, 1989), pp. 35-49.

(٧٢) — Lyotard. The Postmodern Condition, p. 5. — p. 45.

(٧٣) انظر ص ٧ من المرجع السابق حيث يشير الى كيفية «تجسيد» المعرفة العلمية بعد الصناعية بالنسبة « لمتلقى المعرفة » و « نفورها أو ابتعادها » عن مستخدمها • ويستخدم ليوتار تلك المصطلحات فى هذا الموضوع ، على الرغم من أنه فى ص ١٣ ينتقد ماركس لنقده مجتمع نزع الملكية لأنه « بشكل ما أو بآخر » أستخدم كوسيلة « لبرمجة النظام » فى البلدان الليبرالية والشيوعية على حد سواء ، ويستثنى ليوتار من هذه العملية الجماعة التى كان ينتمى اليها فيما سبق Socialisme ou Barbarie ، وبدايات مدرسة فرانكفورت التى استعار منها بعض الآراء لأنهما يطرحان نماذج نقدية للرأى الماركسى (المرجع السابق — ص ١٣ ، ص ٣٧) ، وعلى الرغم من ذلك يمكن القول بأن كلتا الجماعتين استخدمتا فكرة نزع الملكية فى أعمالهما — كما فى نقد مدرسة فرانكفورت لسيطرة مبادىء العقل الآلى (مثل أدورنو وهوركهايمر) أو الآداء الآلى (ماركيوز) ، وهو ما نجد له صدى فى نقد ليوتار لما فوق نظم التقدم والأدائية (انظر ما يتعلق بحاشية ٧٧) •

(٧٤) المرجع السابق — ص ١٧ و ما بعدها •

(٧٥) انظر ليوتار — المرجع السابق ، ص ١٦ ، ٦٠ وما بعدها ،

(٧٦) انظر ليوتار — المرجع السابق ، ص ٤٦ وما بعدها • فى هذه الصفحات يشير ليوتار تحديدا الى فرض لوهمان Luhmann الذى يقول « فى مجتمعات ما بعد التصنيع يحل الأداء الاجرائى محل القوانين المعيارية » ولكن يلاحظ هنا أن ماركيوز كان يكتب ضد سيطرة « مذهب الأداء » •

(٧٧) المرجع السابق — ص ٦٠ — يمكن مقارنة ذلك برأى حسن فى أن العلم بعد الحديث يتسم باستحالة التحديد (انظر الفصل الثانى — حاشية ١٢٨) •

(٧٨) المرجع السابق ، ص ٦٦ ·

(٧٩) المرجع السابق ، ص ٦٧ ·

(٨٠) انظر أيضا : Hassan. The Postmodern Turn, pp. 222-3.
— P. Steven Sangren. « Postmodernism and the Social Reproduction of Texts' in Current Anthropology. Vol. 28, no. 3, (June 1988), pp. 405-35.

فى هذا المقال ينتقد سانجرن كثيرا من التحليلات التفكيكية للخطاب الاستبدادى بسبب استحواذها على السلطة بطريقة استبدادية قد تفوق أحيانا الاستبداد الذى تزعم الوقوف ضده · وفى ص ٤١٦ يوجه النقد الى الفكرة التفكيكية بأن المجتمع يمكن قراءته كنص وأن التحليل النصى يكفى لوصف أو تحليل كافة جوانب المجتمع ·

(٨١) — Lyotard. The Postmodern Condition, p. 79.

يتناول ليوتار فى كتابه الذى صدر عام ١٩٧٢ (ترجمة Régis Durand) بمزيد من التحديد بعض الموضوعات الاستطيقية أكثر من كتابه الصادر عام ١٩٧٩ · ويشير جنكس الى عبارة ليوتار فى What is Postmodernism (١٩٨٦) ·

(٨٢) — Lyotard. The Postmodern Condition, p. 71.

(٨٣) يوضح الفصل الذى يتناول جنكس أن نظرية ليوتار ليست فى وضع قوى يسهل الدفاع عنه فى مواجهة آراء جنكس ·

(٨٤) — Lyotard. The Postmodern Condition, p. 76.—

يقول ليوتار انه لا ينبغى الخلط بين عبارة ما بعد الحديث التى يتحدث عنها جنكس وما يصفه « بظروف ما بعد الحديث » فى مقالته :
— Représentation, Présentation, impresentable.

وقد نشرت هذه المقالة بالألمانية تحت عنوان :
— « Vorstellung, Darstellung, Undarstellbares » in Immaterialitaet und Postmodern (Berlin, 1985), pp. 91 ff.

(٨٥) لمزيد من التفاصيل عن هذا النص انظر الجزء التالى عن هابرماس ·

— Lyotard. The Postmodern Condition. p. 72. (٨٦)

(٨٧) فى المرجع السابق تشير ترجمة ليوتار الى أنه يتحدث عن مشروع الحداثة modernism الناقص ، أما النص الفرنسى فيوحى بأن العبارة يجب أن تكون « مشروع الحديث Modern الناقص » كما يستعملها هابرماس • انظر :

— Lyotard. Le Postmodern expliqué aux enfants. pp. 13 ff.

Lyotard. The Postmodern Condition, p. 72. (٨٨)

يصف ليوتار نظريات هابرماس على نحو يظهره كما لو كان يسير على نهج آرثر بنتى ، ولكن تعليق هابرماس على تفتيت الحياة لا يشير فحسب الى تزايد التقسيم فى مجال العمل وانما أيضا الى الفصل بين الدين والثقافة والفنون والقيم الأخلاقية فى ظل المودرنية • وعلى الرغم من اختلاف آراء هابرماس وبل فى موضوعات معينة ، يمكن القول بأنهما استوحيا هذه الفكرة من نظرية فيبر Weber ووجها النقد للآثار التى تتحدث عنها هذه النظرية • (انظر الجزء التالى عن هابرماس) •

(٨٩) انظر حاشية ٦٤ والجزء التالى عن هابرماس •

Lyotard. The Postmodern Condition. p. 72. (٩٠)

(٩١) من الانتقادات التى وجهها هابرماس لأدورنو ، كما رأينا فى تعليقاته على كل من أدورنو وهابرماس ، أن أدورنو مسرف فى الأمل فى قدرة الاستطيقا على حفز تطبيق قيم معينة يرى أنها فى خطر أمام « العقل الآلى » المميز لحركة التحديث • وبينما ينتقد ليوتار هابرماس (١٩٨٢) فانه يدافع عن أدورنو • (المرجع السابق ، ص ٧٣) •

(٩٢) المرجع السابق ، ص ٧٢ ـ ٧٣ •

(٩٣) المرجـع السـابق •

(٩٤) المرجع السابق ، ص ٨٢ •

(٩٥) المرجع السابق ، ص ٨١ •

(٩٦) انظر الحديث الذى أجرى مع ماريانى بعنوان :

« Carlo Maria Marianc ». by Hugh Cumming in Art and Design. vol. 4 nos. 5/6 (1988). « The New Modernism : Deconstructionist Tendencies in Art (London, 1988). p. 22.

ويرد ماريانى هنا على سؤال عن الفن الحديث • فى ص ٢٣ يقول

انه « يعد نفسه فنانا حديثا وضد الحديث فى آن واحد » • انظـر أيضا الجزء الذى يتناول ماريانى فى الفصل الرابع •

(٩٧) انظر Review of Lyotard's Que Peindre ? Adami, Arakawa. Buren (Paris, 1988) by James MacFarlane : « Jean-François Lyotard on Adami, Buren and Arakawa,' in Art and Design, Vol. nos. 3/4 (1988), pp. 77-80.

(٩٨) فيما يتعلق بوصف Adami, Buren, Arawaka وغيرهم بأنهم فنانون تفكيكيون انظر :

Art and Design (The New Modernism : Deconstructionist Tendencies in Art), Vol. 4, nos. 3/4 (1988),

وانظر على وجه الخصوص :

— John Griffith. « Deconstructionist Tendencies in Art », pp. 53-60.

وانظر حاشية ١٣ أعلاه عن مقولات ليوتار السابقة عن التفكيك والفن •

(٩٩) — Lyotard. The Postmodern Condition, p. 82.

(١٠٠) انظر الفصل الرابع لمزيد من المناقشة حول مفهوم تيار الرواد وموقعه فى نظرية ما بعد الحداثة • اكد ليوتار أنه لا يحبذ الدلالات الضيقة لمفهوم « الرواد » :

— Defining the Postmodern, translated by Geoffrey Bennington in ICA Documents, nos. 4/5 (1986), pp. 6-7.

— « Note sur les sens de « post » in Lyotard. Le Post-modern expliqué aux enfants, pp. 119-26).

— Lyotard's interview, Konstforum, Vol. 100, p. 356.

وعلى الرغم من ذلك فان التجريب الحداثى الذى دافع عنه عام ١٩٨٢ يصفه البعض بأنه سمة من سمات « تيار الرواد » ، أما ليوتار نفسه فيرى أن « الرواد فى تيار الحداثة يكشفون عن بعض جوانب ما بعد الحديث » • انظر « Defining The Postmodern » حيث يقول ليوتار فى ص ٦ ــ ٧ ان رواد الحداثة مسئولون عن «البحث فى الفرضيات القائمة وراء الحداثة » • وهو ما يشبه وظيفة مفهوم Post فى لفظ مابعد المودرنية Post-Modernity المتمثلة فى التحليل والاسترجاع بمعنى التامل فى مشاكل المودرنية •

(١٠١) — James MacFerlane. « Jean-François Lyotard on Adami, Buren and Arakawa. » p. 80.

يقول ماكفرلين ان ليوتار يقدم آدامى فى Du Peindre فيصفه بأنه يثير الحنين الى « رقة مقدسة» مفقودة ، وينظر للعالم على أنه يفتقد الدور البشرى مما يجعل أعماله قريبة من نظرية ما بعد البنيوية أكثر من أفكار ما بعد الحداثة عند جنكس مثلا الذى يعدها كفيلة بالقيام بدور ما بعد تيار الرواد (وسوف يناقش الفصل الرابع هذا المفهوم بمزيد من التفصيل) . (ويلاحظ أن ديريدا أيضا تناول أعمال آدامى فى (Truth in Painting

(١٠٢) — Robert Hughes. « The Decline and Fall of the Avant-Garde » in Gregory Battcock (ed.), Idea Art (New York, 1973), pp. 184-94.

(١٠٣) المرجع السابق .

(١٠٤) على سبيل المثال انظر :

— Lyotard. « Apostille aux récits » (February, 1984) in Le Post-modern expliqué aux enfants, p. 38.

يقول ليوتار ان مشروع المودرنية ليس ناقصا فحسب (مثلما قال هابرماس) وانما مات بعد أن قضى عليه العلم التكنولوجى للراسمالى الذى كان يحافظ عليه الظاهر . (ويلاحظ أن دانيال بل يلقى تبعة مشاكل الثقافة الحديثة على النظام الرأسمالى « بعد القيمى » وليس على العلم ، ولكنه لا يذهب الى القول بأن الثقافة بأكملها قد ماتت) .

(١٠٥) — « Immaterialien, Konzeption » in Immaterialitaet und Postmoderne, pp. 75 ff.

(١٠٦) — Lyotard. « Apostille aux récits » in Le Postmoderne expliqué aux enfants (Paris, 1986).

فى ص ٣٥٩ من الحديث الذى نشر فى Kunstforum (١٩٨٨) يقول ليوتار انه الآن مقتنع بأن الحداثة ومبادئها التحررية — وليست المودرنية — هى ما اصبح مستحيلا .

(١٠٧) انظر التعليق على بودريلار فى الفصل الثانى . يلاحظ أن ثمة تطورا جذريا لرأى بودريلار القائل بأن ما بعد المودرنية هى تدمير المعنى (On Nihilism. On the Beach. spring, 1984). فقد أسقط بودريلار

مفهوم تفكيك المعنى فى ما بعد الحداثة التفكيكية على ما بعد المودرنيـة ذاتها ·

(١٠٨) يقصد من مصطلح « ما بعد بودريلار » هنا اسقاط تحليلات بودريلار للحداثة المتأخرة والرأسمالية المتأخرة على ما بعد الحداثة ، ولكنه لا يعنى الابتعاد عن آراء بودريلار ·

(١٠٩) — Lyotard the Postmodern Canalition, p. viii.

(١١٠) المرجع السابق ، ص (vii) وما بعدها ·

(١١١) المرجع السابق ، ص (xvi) · انظر الفقرة التالية فى هذا الكتاب وحاشية ١٠٦ ·

(١١٢) انظر المرجع السابق لليوتار ، ص ٧١ ، والمناقشة السابقة لهذه العبارة · فى ص ٧٣ وما بعدها يهاجم ليوتار أولئك الذين « يضحون بالتجريب الفنى من أجل الأمن والوحدة » ومن يشبهون حركة « عبر الريادية » الذين يقضون على تراث الرواد (ومنهم جنكس كمـا يقول ليوتار فى ص ٧٦) ·

(١١٣) المرجع السابق ، ص ٧٦ ــ الاقتباس الكامل فى الجـزء السابق ·

(١١٤) المرجع السابق ، ص (xviii) ·

(١١٥) المرجع السابق · يتفق جيمسون مع هابرماس فى أن رفض ما بعد الحداثة لقيم الحداثة ربما يعني الرفض الصريح لتراث الحداثة من وجهة نظر محافظة جديدة ، ويصف جيمسون رواد عمـارة الحداثة بأنهم شوريون على العكس من هذا الاتجاه الرفضـى ، ولكن جيمســون لا يعتقد فى امكانية العودة الى الحداثة المزدهرة ، ولا فى كفاية الشـكل الاستطيقي الثوري الذي قديمته · يشيـد جيمسون بدفاع هابرماس عن الحداثة ضد ما بعد الحداثة فى مقال له صدر عام ١٩٨٤ :

— « The Politics of Theory », in Jameson, The Ideologies of Theory : Essays 1971-1986, vol. II. : The Syntax of History (London, 1988), p. 107 f.

(١١٦) — Fredric Jameson. « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism, in New Left Review, no. 146. (July-August 1983), p. 55.

(١١٧) المرجع السابق ــ ص ٥٥ وص ٨٥ · أشرنا فى الجزء الخاص

بليوتار أنه ينتقد انتاج المعرفة فى مجتمع ما بعد التصنيع باستخدام عبارات مستوحاة من نقد ماركس للمجتمع الصناعي الراسمالى ، بدون أن يفصح صراحة عن ذلك ·

(١١٨) انظر الفصل الثانى لمزيد من المعلومات الاساسية عن هذه النقطة · فى مفهوم بل عن مجتمع ما بعد التصنيع يمثل تكوين راس المال جزءا من المبادىء المحورية المتحكمة فى تحول العلوم والتكنولوجيا وقطاعات العمل الخدمى من مرحلة التصنيع الى مرحلة ما بعد التصنيع · وكما قال بيتى فى مطلع القرن العشرين فان مصطلح ما بعد الصناعى يرتكز على العمليات الصناعية وأنماط الانتاج فى المجتمع أكثر من العناصر الرأسمالية التى درج على دراستها كثير من الماركسيين · ومن ثم فلا معنى لدراسة المجتمع فى اطار الدعاوى الرافضة للرأسمالية الا فى حالة واحدة فقط وهى لو كان بل قد استخدم مصطلح ما بعد الرأسمالية بدلا من ما بعد التصنيع (انظر الفصل الثانى حول رفض بل الصريح لمصطلح ما بعد الرأسمالى) ، وذلك على الرغم من أن Post فى مصطلح ما بعد الرأسمالية لا تعنى بالضرورة الابتعاد عن الرأسمالية الحديثة ·

(١١٩) — Jameson. « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism ». p. 55 and p. 85.

(١٢٠) المرجع السابق ، ص ٧٩ ·

(١٢١) المرجع السابق ، ص ٨٠ ·

(١٢٢) المرجع السابق ، ص ٨٤ · ثمة مشكلة نلقاها فى تيار ما بعد البنيوية فى النظرية الماركسية ، حيث نجد مقولات عن نزع الملكية والتشييء والتحديد المفرط ، دونما توضيح لكيفية تحرر الناقد من هذه القيود بحيث يتخذ موقفا يؤهله لنقدها او تحليلها ·

(١٢٣) — Jameson. «Podtmodernism and Consumer Society», p. 113 in Foster. Postmodern Culture, pp. 111-25).

يقول جيمسون ان هذا الكتاب بدأ بحديث ألقاه عام ١٩٨٢ فى محاضر بمتحف ويتنى Whitney ·

(١٢٤) يلاحظ أن جيمسون يتفق مع ليوتار وهابرماس فى ادانتهما لعمارة ما بعد الحداثة ويزيد عليها ، ولكنه لا يطرح بديلا واضحا من بعد الحداثة لمواجهة تلك العمارة ·

(١٢٥) — Hassan. The Postmodern Turn. pp. 232-3.

(١٢٦) — Jameson, « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism, » p. 57.

(١٢٧) على سبيل المثال انظر المحددات الثلاثين لما بعد الحداثة التى وصفها جنكس فى الفصل الرابع وانظر حاشية ١٤٤ ·

(١٢٨) انظر أيضا :

— Jameson. « The Politics of Theory. Ideological Positions in the Postmodernism Debate » (1984), in Jameson, The Ideologies of Theory, p. 105.

يتحدث جيمسون عن التلاعب بالاشارات التاريخية والمعارضة الأسلوبية (والذى يسمى بالتاريخية historicism فى الكتابات الخاصة بالعمارة) ، ويقول انه ملمح أساسى فى ما بعد الحداثة عموما ·

(١٢٩) — Jameson. « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism.' p. 65.

(١٣٠) المرجع السابق · يقول جيمسون « ان الدول الرأسمالية المتقدمة لهى الآن مجال للتنوع الأسلوبى بدون معايير حاكمة » ·

(١٣١) — Jameson. « Postmodernism and Consumer Society' p. 114.

(١٣٢) فى ص ٥٤ من :

Postmodernism, or the Cultural Logic of Capitalism.

يقول جيمسون ان مفهومه عن ما بعد الحداثة بدأ فى التكون أساسا من خلال الجدل حول فن العمارة · وسنرى أن معظم سمات ما بعد الحداثة فى فن العمارة كما يراها جيمسون تبدو أقرب الى ما بعد الحداثة التفكيكية عن عمارة ما بعد الحداثة من وجهة نظر منظريها ·

(١٣٣) — Baudrillard. « The Orders of Simulacra » in Simulations, translated by Philip Beitchman (New York, 1983), 150 ff.

ثمة مقالة لمايكل نيومان يأخذ فيها برأى بوديلار حيث يقول: « الفرق بين المحاكاة التهكمية فى الحداثة وما بعد الحداثة هو الانتقال من شكل قوى من أشكال العدمية الى شكل ضعيف منهما » ·

— Michael Newman. « Revising Modernism, Representing Postmodernism ». in ICA Documents, nos. 4/5 (London, 1986), p. 48.

أما سوزان زونتاج فترى أن المحاكاة التهكمية (والتجريد والزينة) هروب من التأويل .

— Susan Sontag. Against Interpretation and Other Essays (New York, 1978), p. 10.

(أدرج ايهاب حسن هذا المقال الذى كتبته سوزان زونتاج عام ١٩٦٤ ضمن الأعمال النقدية الأساسية بعد الحداثية) . انظر حاشية ٢٦ فى هذا الفصل عن « المحاكاة العمياء » عند بودريلار وجيمسون .

— Baudrillard. For a Critique of the Political Economy

(١٣٥) بودريلار — المرجع السابق . يقول بوديلار ان الفن لم يعد يطرح أي قضية الآن ، ان كان أصلا قد طرح أي شيء فى الماضى :

(١٣٦) — « The Precession of Simulacra, » in Baudrillard, Simulations, p. 72.

(١٣٧) — Jameson. « Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism, » pp. 66 ff.

(١٣٨) المرجع السابق — ص ٧١ .

(١٣٩) انظر ما تقدم عن رأى ليوتار عن « الراقى » Sublime .

(١٤٠) — Jameson. « Postmodernism and Consumer Society, » pp. 114-15.

(١٤١) المرجع السابق — ص ١١٥—١١٦ .

(١٤٢) — Jameson, « Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism », p. 63.

يلجأ جيمسون الى ما يسميه بالصيغة التاريخية لفكرة موت الشخص وهى اختفاء « الأنا المستقلة البرجوازية القديمة بدلا من الفكرة الراديكالية التى تقول بأن الشخص ليس له وجود من الأصل ، ولعل جيمسون فى اختياره للفكرة الأولى يسير على نهج نظرية ما بعد البنيوية الحديثة المتأخرة (وربما بعض تأملات نظرية التوزير Althusser) .

(١٤٣) يتناول هذا الكتاب عمارة التفكيك فى الفصل القايم المخصص لأعمال جنكس عن النظريات المعمارية عن ما بعد الحداثة .

(١٤٤) استعرضت جوانب مختلفة من مفهوم المعارضة فى أعمالى

الآتيـة :

— Parady/Meta-Fiction. 1979, pp. 43 ff.

— Parody/Post-Modernism. Poetics, Vol. 17 (1988), pp. 49-56.

— Post-Modernism Today : Some Thoughts on Charles Jencks's « What is Post-Modernism ? » in Reasons to be Cheerful (Melbourne 1987), pp. 1-6.

— « Post-Modern Pastiche » British Journal of Aesthetics.

في العمل الأول المذكور أعلاه أشرت الى أن مصطلح المعارضة فى الأعمال الفنيه مستمد من مصطلح Pasticcio analogen ويعنى « تجميع دوافع من أعمال متعددة» • وفى النقد الفرنسي يستعمل مصطلح Pastische كمرادف للمحاكاة التهكمية ، ولكنه في الأعمال المكتوبة بالانجليزية يشير أحيانا الى نوع من « الزيف » • وثمة خلط يحدث أحيانا بين هذه المعاني المختلفة للمصطلح ، وأحيانا يضفى عليها المرء أحكاما شخصية فيما يتعلق بوظائفها مما أدى الى اعتبار « المعارضة » في الفن والعمارة لونا من الزيف أو التصنع خاصة من وجهة نظر أولئك الذين لا يأخذون بآراء جيمسون ، ومثال ذلك مجموعة الاستعمالات التى يدرجها قاموس اكسفورد عن هـذا المصطلح • وفي ص ٤٣ من كتابى : Parody/Meta- Fiction ذكرت أن ألبرتسن L. Albertsen أحد الثقات فى شأن مفهوم المعارضة ، قد أوصى بفصل هذا المفهوم عن مفهوم الزيف •

وفى عمل ظهر حديثا لأمير ويلز
(A. Vision of Britain, (London, 1989).

اشارة الى أن لفظ المعارضة له دلالات سلبية في الاستعمال الدارج ، فالناس يقصدون به المزيف أو « النسخ المباشر الذى يخلو تماما من الخيال » (ص ٧٣) • ولكن ليس ثمة « تزوير فى اقامة بناء على نهج تقاليد موضوعة ، ولا فى محاولة احياء بعض التقاليد » •

كما يلاحظ أن المعارضة بوصفها تجميعا لعناصر فنية أو معمارية يمكن ان نجدها فى أعمال فنية ومعمارية تنتمى للفترة الحديثة أو ما قبل الحديثة ، وعلى العكس مما رآه جيمسون نجدها في بعض الأعمال الفنيـة الساخرة وفي طـرز معمارية سابقة • ويميز جنكس نفسه بين « المعارضة الغامضة » أو « التلفيقية الضعيفة » في بعض الأعمال السابقة على فترة ما بعد الحداثة والتلفيقية القوية التى يراها فيما يطلق عليه « عمارة ما بعد الحديث » •

Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, p. 128.

وينطبق على المعارضة ما قلناه عن المحاكاه من أنها أسلوب استخدم لأغراض متعددة فى فترات مختلفة على أيدى العديد من الفنانين والمعماريين ، ومن بعض استخداماتها بعد الحديثة اطلاقها لأغراض بعد حديثة بعينها مثل مزاوجة الطرز الحديثة أو عمل فنى معين بغيره ·

(١٤٥) على سبيل المثال انظر :

— Jameson, « The Politics of Theory. Ideological Positions in the Postmodern Debate » (1984) in Ideologies of Theory, p. 110.

يصف جيمسون جنكس بأنه معاد للحداثة ، وموال لما بعد الحداثة ·

(١٤٦) انظر حاشية ١٤٤ أعلاه عن المعارضة · فى تعريف قاموس اكسفورد لكلمتى Pastiche, psaticcio اشارة واضحة الى مفهوم المعارضة كتجمع للموتيفات من أعمال فنية مختلفة ، وقد شاع هذا المعنى فى الانجليزية منذ مطلع القرن التاسع عشر على الأقل · أما موردنت كروك فيرى أن المعارضة استعملت فى عمارة ما بعد الحديث ، فى طرز أسبق من ذلك ·

— J. Mordaunt Crook, The Dilemma of Style : Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern (London, 1987).

عندما يميز جنكس ما بين التلفيقية القوية فى ما بعد الحداثة والتلفيقية الضعيفة التى سبقتها فانه يؤكد أن وجود التلفيقية فى الفن والعمارة سبق ظهور ما بعد الحداثة ·

(١٤٧) — Jencks. What is Post-Modernism ? p. 38.

(١٤٨) — Hassan : The Postmodern Turn, pp. 229-1.

ينتقد جنكس جيمسون وآخرين للبس الذى وقعوا فيه بالخلط بين الحداثة المتأخرة وما بعد الحداثة ·

فى حاشية عن هذه العبارة (ص ٢٣٢ ــ ٢٣٣) ينتقد حسن مقال جيمسون (١٩٨٤) عن ما بعد الحداثة لأنه «ينوء حملا بالأيديولوجيات» ·

(١٤٩ــ حسن ــ المرجع السابق ، ص ٢٢١ · وانظر فى الفصل الأول الفقرات التى تتناول آراء توينبى عن الذاتية فى الرؤى التفاؤلية والتشاؤمية للتاريخ ·

(١٥٠) كتب جيمسون ذلك فى مقال آخر هو :

— The Politics of Theory : Ideological Positions in the Postmodernism Debate » (1984) in The Ideologies of Theory, p. 195.

حيث يتحدث جيمسون عما يسميه « تيار الحداثة المزدهرة فى مذهب ما بعد الحداثة » (على الرغم من رأيه أن ما بعد الحداثة فى مفهوم جنكس تناقض الحداثة المزدهرة) ، ولا نجد صلة بين ما يقوله جيمسون هنا وتصنيفات جنكس ، ويبدو أن جيمسون يخلط ما بين عمارة الحداثة المتأخرة وما بعد الحداثة ، مثلما حدث معه فى تقييمه لفندق بونافنتير • ان ما بعد الحداثة عند جنكس هى مزاوجة الحديث بطرز أخرى ، وهو ما لا يراه موجودا فى عمارة الحداثة المتأخرة فهى مجرد امتداد للغة الحداثة •

(١٥١) انظر حاشية الفصل الرابع حول هذا الموضوع •

(١٥٢) — Charles Jencks. The Language of Post-Modern Architecture. revised enlarged editions 1978 ff. (London), p. 128.

(سبق الاشارة اليها فى الحاشيتين ١٤٤ و ١٤٦) •

وانظر أيضا خاتمة المقالة التالية لجنكس :

« The Bank as Cathedral and Village » in Architectural Design, Vol. 58, nos. 11/12 (1988), profile 76, p. 79.

حيث يستعرض جنكس مزايا التلفيقية بما فيها من تعارض وتناقض ، بالاضافة الى الاستمرارية ، وهى أمور تجعلها متميزة عن استخدام المعارضة بدافع من الحنين للماضى • ويقول جنكس ـ من وجهة نظر مختلفة ـ ان الحنين بدوره قد يكون مفرطا • انظر :

— Interview with Peter Eisenman, in Architectural Design, Profile 72, No. 58, nos 3/4 (1988), p. 54.

(١٥٣) انظر الجزء التالى عن هابرماس ، وانظر الفصل الرابع لمزيد من النقاش حول هذا الموضوع •

(١٥٤) انظر أيضا :

— Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, pp. 139-1.

وانظر الفصل الرابع •

(١٥٥) المرجع السابق (طبعة ١٩٨٤ والطبعات الأخرى الصادرة بعد ١٩٧٨) ، ص ١٣١ـ١٣٢ •

(١٥٦) — Jameson. The Ideologies of Theory, p. 110.

(١٥٧) فى رأى جنكس أن الحداثة المتأخرة ليست بالضرورة هى ما بعد الحداثة اذا لم تمزج الحديث بغيره ·

(١٥٨) Jameson. « Postmodernism and Consumer Society », p. 114.

(١٥٩) المرجع السابق ·

(١٦٠) يطرح فنتورى وسكوت براون وايزنور فى Learning from Las Vegas. بعض الأفكار التى قدمها جنكس بشأن ما بعد الحداثة ، ولكنهم لا يضيفون جديدا لفكرة المزاوجة التى يعدها جنكس جوهرية فى ما بعد الحديث وهى ما نجد له لرهاصات فى بعض مفاهيم فنتورى فى Complexity and Contradiction in Architecture وقد انتقد جنكس كتاب المؤلفين الثلاثة لأنه لم يضع معايير لاستخدام الثقافة الشعبية أو الرخيصة لأغراض جديدة بعد حداثية · انظر آراء جنكس عن فنتورى فى :

— Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, pp. 87-8.

وانظر الفصل الرابع عن كلا الكاتبين ·

(١٦١) على سبيل المثال انظر تحليل جنكس لارتباط « البوب » وما بعد الحداثة فى :

— Post-Modernism : The New Classicism in Art and Architecture, p. 18.

يرجع جنكس هذا الارتباط الى استخدام ليزلى فيدلر للفظ Post لوصف « كافة الحركات الطفيفة ضد المركز » ، والى اتجاه توم وولف لنقد المذهب الشكلى فى الحداثة من خلال لاس فيجاس وفنانيها · كما يقول جنكس عن فن البوب عند وارهول انه « يهدف الى تحقيق نجاح تجارى للحداثة ، واحلال شكل فج من السخرية المريرة الاستقلالية محلها · وقد نرى أن « فن البوب رد فعل للحداثة يمهد الطريق نحو ما بعد الحداثة، ولكنه لا ينطبق عليه تماما مفهوم جنكس عن مزاوجة الحديث بغيره ويلاحظ على النقيض من هذه المزاوجة التى طرح جنكس فكرتها عام ١٩٨٧ أن فيدلر ذكر فى ١٩٦٩ أن ما بعد الحداثة عبرت الهوة الفاصلة بين الثقافة الراقية وثقافة البوب بالتوسع فى ثقافة البوب ، وبترك الأساطير والتقاليد الكلاسيكية والانسانية للثقافة الراقية ·

(١٦٢) — Jameson. « Postmodernism, or the Cultural Logic of Later Capitalism ». p. 54.

يشير دنيس براون الى أن هذا تاويل خاطىء لـ

Learning from Las Vegas
Denise Scott Brown. « Reply to Frampton » in Casabella (May/June 1971) pp. 39-46.

(وقد ذهب فرامبتون الى القول بأن هذا الرأى يتغاضى عن ثقافة البوب) ٠

فى ص ٤٥ يشير هذا المقال الى أن المعماريين وأعمالهم لا يزالون جزءا من الفن الرفيع ، لا جزءا من تقاليد أو فنون شعبية جماهيرية ، ويبدو أن جيمسون يوافق ايهاب حسن على أن ما بعد الحداثة هى ازالة الفجوة بين ثقافة البوب والثقافة الراقية مما يؤدى الى انتشار ثقافة البوب ، وهذا الرأى هو ما استنبطه ايهاب حسن من مقال فيدلر المكتوب عام ١٩٦٩ ٠

(١٦٣) — Jencks. What is Postmodernism p. 34.

(١٦٤) انظر مقدمة الطبعة الثانية المزيدة والمنقحة من كتاب جنكس :

— The Language of Post-Modern Architecture (2nd edn.), p. 8.

(١٦٥) انظر أيضا :

— Andreas Huyssen. After the Great Divide.

يشير هويسن — مثل ايهاب حسن — الى مقالى فيدلر :

« Cross the Border-Close the Gap ».

« The New Mutants »

ولكنه احيانا يفسر تجاوز الهوة بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية التى تحدث عنها فيدلر فى ضوء رأى بيتر برجر عن الهدف من تيار الرواد (السيريالى) « الكلاسيكى » الا وهو اعادة توحيد الثقافتين ، بدلا من احلال البوب محل الثقافة الرفيعة كما يوحى بذلك فيدلر ٠ انظر :

Huyssen. After the Great Divide, p. 165.

واحيانا (كما فى ص ١٨٧ من المرجع السابق وما بعدها) يقرن

هويسن بين فيدلر وفكرة المساواة بين ما بعد الحداثة والبوب ، ومن نفس هذه الزاوية يتناول Learning from Las Vegas لاسكوت براون وفنتورى وايزنور (انظر حاشية ١٦٢) ·

ونظرا لهذا التفاوت في قراءة هويسن لفيدلر يتضح سبب تردد هويسن فى ص ١٩٤ عندما يقول « ان دعوة فيدلر الى سد الفجوة بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية تمثل نقطة مهمة فى التطورات التى طرات فيما بعد على ما بعد الحداثة » · ويقول أيضا « ان مذهب فيدلر الشعبى يؤكد علاقة التنافر بين الفن الرفيع والثقافة الشعبية » ·

(١٦٦) انظر الفصل الرابع لمزيد من النقاش حول اراء جنكس عن معرض شتوتجارت ·

(١٦٧) — Charles Jencks. Late-Modern Architecture (London and New York, 1980), p. 32.

(١٦٨)
— Jameson. « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism, » pp. 80 ff.

(١٦٩) — Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, p. 35.

يشير قاموس اكسفورد الى ما ورد فى The Journal of the Royal Society of Arts عن ما بعد الحداثيين الذين أحلوا صورة الجسد محل صورة الآلة على سبيل المجاز · ويلاحظ أن آرثر بنتى ينتقد تأثير بالاديو Palladio فى اشاعة فكرة «المقياس الضخم» على مفهوم المقياس الذتروفى فى : The Elements of Domestic Design (Westminster, 1930), p. 3.

— Baudrillard. « The Orders of Simulacra » in Simulations, p. 149.

(١٧١) المرجع السابق . ص ١٣٨ وما بعدها · فى ص ١٤٧ يشير بودريلار الى ليوتار وفكرته عن أن « الواقع الفائق يتجاوز التمثيل » ·

(١٧٢) — Baudrillard. « The Ecstasy of Communication » in Foster. Postmodern Culture, p. 128.

يمكن أيضا اعتبار تحليل بودريلار لمركز جورج بومبيدو (١٩٧٧) نموذجا لتحليل جيمسون لفندق بوناعنتير :

— « The Beaubourg-Effect : Implosion and Deterrence ? in October (Spring 1982), pp. 3-13.

فى هذا المقال يرسم بودريلار صورة لسمات الثقافة الاستهلاكيه الحديثة ، والظروف بعد الحداثية غير المعلنة اعلانا شعوريا كما وصفها جيمسون ، ولكن وصفه لمركز جورج بومبيدو وزواره يختلف عن كثير من تعليقات جيمسون التى صدرت منه مؤخرا عن الفضاء الهائل فى هذا المركز - باعتبار أن معظم مصطلحات جيمسون مستمدة من أعمال بودريلار ، وبالنظر الى أن مركز بومبيدو وفندق بورتمان كلاهما ينتمى لطراز الحداثة المتأخرة · والآن وقد رأينا أن دلالة ما بعد الحداثة عند جيمسون تعتمد ولو بصورة جزئية على تعريف بودريلار للحديث والحديث المتأخر ، فلعلنا نتساءل ما الجدية التى نفترضها فى قول بودريلار ان الحشود التى تزور مركز بومبيدو تكشف عن مقتها له بافساده دون عمد (ص ٩ فى The Beaubourg Effect)· فمن الجائز أن نجد بعض زوار البارثينون فى أثينا يتصرفون بنفس الطريقة ناهيك عن سائقى السيارات الذين يدمرون البارثينون ويدمرون أنفسهم بتأثير عوادم الوقود من سياراتهم · ان تفسير الأثر المدمر غير المقصود الذى يحدثه زوار مركز بومبيدو على أنه شماتة لا شعورية يعنى أن هذه الحشود ما هى الا كتلة أشبه بالآلة ذات الغرض الأوحد وان كان خافيا ، ثم ان هذا التفسير لا يجيب عن تساؤل محتمل من معماريى ما بعد الحداثة وهو : لماذا لم يشيد هذا المركز المبنى على طراز الحداثة المتأخرة بما يتلاءم ويتكيف مع هذه الظروف ؟

(١٧٣) — Baudrillard. America. translated by Chris Turner (London and New York, 1988). p. 104.

(١٧٤) Jencks. Current Architecture (London. 1982)

هذا المقال يتناول عمارة الحداثة المتأخرة وعمارة ما بعد الحداثة · فى قائمة جنكس (١٩٨٠) التى تضم محددات « الحديث » و « الحديث المتأخر » و « ما بعد الحديث » فى :

Late-Modern Architecture.

نجد أن البندين الأخيرين يسيران معا منذ الستينات · وقد يكون بعض المتأملين فى أبنية السبعينات - مثل فندق بونافنتير - يعتبرونها أبنية بعد حديثة بسبب التاريخ أو جدة البناء ، ولكن جنكس يؤكد فى تأريخه أن الحديث المتأخر يمكن أن نجده فى السنوات التى ارتبطت بما بعد الحديث·

(١٧٥) — Venturi. Complexity and Contradiction, pp. 71 ff.
وانظر ما تقدم من هذا الكتاب مع التركيز على جيمسون وجنكس ·

(١٧٦) — Heinrich Klotz. The History of Postmodern Architecture, translated by Radka Donnell from Moderne und Postmoderne : Architectur der Gegenwart (Braunschweig and Wiesbaden, 1984 ; Cambridge, Mass., and London, 1988), p. 65.

(١٧٧) المرجع السابق — ص ٥ ٠

(١٧٨) المرجع السابق ٠ على الرغم من أن كلوتز ينحـــو نحـو جنكس لا جيمسون فى وصف فندق بونافنتير بأنه حديث متأخر لا بعد حديث فانه يسـتخدم الهجـــاء الذى اسـتعمله جيمسون فى مقـالته (١٩٨٤) Bonaventura ، لا كهجاء الذى استعمله جنكس وآخرون Bonaventure

(١٧٩) كلوتز — المرجع السابق ٠

(١٨٠) المرجع السابق ٠

(١٨١) انظر جنكس : — Late-Modern Architecture, p. 32.

(١٨٢) — Klotz. The History of Postmodern Architecture, p. 5.

يشير كلوتز الى العناصر التكنولوجية المتقدمة المستخدمة فى متحف شتوتجارت الذى صممه ستيرلنج وأدخل معها عناصر كلاسيكية جديدة ، ويرى أنه نموذج لاستخدام التكنولوجيا المتقدمة فى عمارة ما بعد الحداثة ٠ ولا شك أن مزج هذه اللمحات التكنولوجية يفيدها هى مما يجعل البنـاء بناء بعد حديث من وجهة نظر جنكس ٠

(١٨٣) كلوتز — المرجع السابق ، ص ٥ وما بعدها ٠

(١٨٤) المرجع السابق — ص ١٢٨ ٠

(١٨٥) انظر على سبيل المثال الخاتمة بعنوان :

Modernism and Postmodernism

— Jencks. Modern Movements in Architecture. 2nd edn (Harmondsworth, 1985). pp. 379-81.

وانظر أيضا : — Jencks. What is Postmodernism ?, p. 36.

فى هذا الكتاب نقرأ التعليق التالى على صورة مركز بومبيدو : « أقصى درجات الحداثة المتأخرة متمثلة فى التأكيد على البنية ، والفـراغ المفتـــوح ، والتفاصـيل الصـناعية ، والتجـريد ، ولكن هـذا المركـز كثيرا ما يوصف خطأ بأنه نموذج لما بعد الحديث » ٠ ويتناول جنكس هذه

النقطة أيضا فى ص ٣٢ـ٣٤ حيث يذكر أن مثل هذا الخطأ يرجع الى الفرض، بأن « ما بعد الحديث يعنى كل ما هو مختلف عن الحداثة المزدهرة وأن مثل هؤلاء المعماريين كانوا ضد التعددية » .

(١٨٦) — Jameson. « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism ». p. 81.

يرى بودريلار أن مركز بومبيدو مثال لغزو الاعلان للأماكن العامة ، فى مقاله : — The Ecstasy of Communication, pp. 129-30.

وانظر أيضا حاشية ١٧٢ عن مقال بودريلار (١٩٧٧) عن مركز بومبيدو .

(١٨٧) انظر خاتمة :

— Klotz. The History of Postmodern Architecture, p. 421.

يصف موردنت كروك أيضا ما بعد الحداثة بأنه تيار ما بعد الوظيفية فى : — Dilemma of Style, p. 265.

وفى ص ٣١٠ يشير الى استخدام بيتر ايزنمان للمصطلح عام ١٩٧٦ .

أما جنكس فيؤكد أن ما بعد الحداثة يضفى جديدا على وظيفة الحركة الحديثة بأن يمزج الحديث بطراز آخر غيره .

(١٨٨) ترددوصف جيمسون لفندق بونافنتير فى كتابات آخرين عن موضوع ما بعد الحداثة فنجده يوصف بأنه بناء بعد حديث فى :

— Mike Featherstone, « In Pursuit of the Postmodern : an Introduction » in Theory, Culture and Society, Vol. 5, nos. 2-3. (June 1988), p. 200.

وفى مقالة للجغرافى م. دير :

— M. J. Dear. « Postmodernism and Planning D : Society and Space. Vol. 4 (1986), pp. 367-84.

لمزيد من المناقشة انظر حاشية ٢٣٧ .

(١٨٩) — Jencks. What is Postmodernism ? p. 30.

يلخص جنكس فكرة جيمسون عن ما بعد الحداثة فى أنه يستخدم

هذا المصطلح « كلفظ جامع يسرى على كل التيارات المضادة للحداثة المزدهرة ... فى ازالة الفرق بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية ، ومن أبرز ملامح ما بعد الحداثة المعارضة والازدواج » .

(١٩٠) رأينا أن ما بعد الصناعى عند ليوتار ليس هو بعينه ما بعد الحديث ، بعكس جيمسون فى حديثه عن العمارة وعن فندق بونافنتير لبورتمان بوصفه طراز بعد حديث .

(١٩١) — Jencks. What is Postmodernism ? p. 38.

(١٩٢) المرجع السابق .

(١٩٣) — Jencks. The Language of Post-Modern Architecture. pp. 133 ff.

(١٩٤) انظر على سبيل المثال :

— Jencks. « The Battle of High-Tech : Great Buildings with Great Faults « in Architectural Design. Vol. 58, no. 11/12 (1988), pp. 19-39.

(١٩٥) — Jameson. « Postmodenrism and Consumer Society » p. 125.

يضم جيمسون هذا المقال الى مقال آخر له (١٩٨٤) بعنوان :

« Postmodernism : The Cultural Logic of Late Capitalism » in « Postmodernism and Consumer Society.

وذلك فى :

— E. Ann Kaplan. (ed.), Postmodernism and its Discontents (London and New York, 1988), pp. 13-29.

وفى مقال جيمسون الذى ظهر فى كتاب فوستر (١٩٨٣) يقول انه من اللازم أن نترك السؤال التالى دون اجابة قاطعة وهو : هل سيقاوم تيار ما بعد الحداثة منطق المجتمع الرأسمالى ؟

(١٩٦) انظر الجزء السابق عن ليوتار . فى منتصف وأواخر القرن العشرين احتدم الصراع بين النظريات التى تتحدث عن دور الفرد فى الأعمال الريادية ، وتلك التى تقضى على الفرد أو تستبعده . ولكننا نجد أمثلة أسبق لهذا الصراع فى كتابات ماركس كما أشرت فى كتابى :

Marx's Lost Aesthetic (Cambridge, 1984), p. 96.

ويتجدد هذا الصراع فى الماركسية بعد البنيوية حيث تتنــاول بعض النظريات اشكالية دور الفرد مثل النظريات المستوحاة من لاكان Lacan والتوزير Althusser مما قد يزيد من حدة التنــاقض بين نظــريات نزع الملكية ودور الفرد عند ماركس · ولا يقــدم جيمســون حــلا لهـذا التناقض اذ يبدو من ناحية أنه يصر على العلاقة التبادلية بين « موت الفرد بالمفهوم القديم » و« محاكاة الطرز والأساليب الميتة » فى ما بعد الحداثة ، ولكنه من ناحية أخرى لا يرى أن دور الفرد هو منبع الاختــلافات التى يلمسها فى تيار ما بعد الحداثة ، ولا السبب فى أنه قادر فيما يبدو على تأمل عمارة ما بعد الحداثة ونقدها · فما من تفسير يقدمه لنا جيمســون لهذه الاختلافات وهذه المقدمة النقدية ، ســواء دور الفرد أو أى مفهــوم آخــر غيره ·

(١٩٧) على سبيل المثال انظر رأى جيمسون عن فنتورى (١٩٨٢) ، ومقال جيمسون (١٩٨٤) :

« The Politics of Theory » in Jameson. Ideologies of Theory, p. 112.

يهنىء جيمسون جنكس لأنه يؤكد « أن عمارة ما بعد الحديث تتميز عن الحداثة المتأخرة باعطائها الأولوية للشعبى » ·

(١٩٨) -- Juergen Habermas. « Moderne und Postmoderne Architectur» in Die neue Unuebersichtlichkeit (Frankfurt am Main 1985), p. 11.

(١٩٩) — Habermas. Modernity — an Incomplete Project. p. 9.

(٢٠٠) المرجع السابق ·

(٢٠١) المرجع السابق ــ ص ٣ ·

(٢٠٢) Habermas. Die neue Unuebersichtlichkeit., pp. 23 ff.

فى الملخص يستخدم هابرماس مصطلح عالم النظم system world مشيرا لقوى السوق والحــكومات التى يراها قد غزت « عالم الحياة » Life World فى العصور الحديثة مما يزيد من ضرورة التفــاعل والتواصــل بين سكان العــالم ·

(٢٠٣) المرجع السابق ، ص ٢٧ ·

(٢٠٤) من الضرورى فهم طبيعة هذه الصلة لوجود بعض الخطأ فى

تقييم هابرماس حيث يرى بعض الكتاب عن ما بعد الحداثة أنه ينهل من أفكار العقلية الماركسية ٠

(Ihab Hassan. The Postmodern Turn, p. 223 انظر مثلا)

ويقول كيرمود عن هابرماس « انه يفضل الرجـوع الى العقـلانية الحداثية » وهذا جانب واحد فقط من فكر هابرماس ٠

ورغم ان هابرماس ينتقد التخلى عن مشروع المودرنيـة من أجل ما يسمى بما بعد المودرنية فان مشروعه هو نفسه فى حاجة الى التوسع فى بعض التحليلات الحداثية السابقة للعقلانية (مثل تحليلات مدرسة فرانكفورت) بحيث يدمج معها الفعل التواصلى بين الأفـراد لتحقيق الاجماع العقلانى (انظر مناقشة هذا الموضوع فى الجزء التالى من هذا الكتاب) ٠

Frank Kermode. History and Value (Oxford, 1988), p. 134.

(٢٠٥) Habermas. Theory of Communicative Action. 1981.
(English translation of Vol. 1 by Thomas McCarthy (Boston, 1984). pp. 398-9).

راجع أيضا :

Martin Jay. Marxism and Totality : the Adventures of a Concept from Lukacs to Habermas (Oxford. Cambridge and California, 1984), pp. 462-509.

يرى جاى أن هابرماس يختلف عن مدرسة فرانكفورت فى أنه ينزل العقل الآلى (ص ٥٠٦) منزله دنيا فى سـياق تكامل النظـم . بدلا من اقترانه بالقوة المهيمنة على الطبيعة (ص ٤٦٧) ، كما يرى جنكس السبيل للسيطرة على تلك القوة من خلال نمط من التفكير العقلى المشترك بين جماعة الأفراد بدلا من عقلانية القيمة التى تحتكم الى الانسان الفرد ٠

(٢٠٦) — Juergen Habermas. The Philosophical Discourse of Modernity. translated by Frederick Lawrence (Oxford and Cambridge, 1987), p. x.

(٢٠٧) على سبيل المثال انظر المرجع السابق لهابرماس ، ص ١٨٥ وما بعدها عن أدورنو وديريدا ، وص ٢٧٦ وما بعدها عن فوكو ٠ فى ص ٢٧٦ يقول هابرماس ان حركة التاريخ عند فوكو تسير فى طريق فناء الانسان الفرد فناء مبرما وتنتهى الى ذاتية شائنة ، وفى ص ٢٧٩ يقول ان دراسة التاريخ عند فوكو ليس بمقدورها تفادى الذاتية الا لماما ، ولا تنجو

ن الاسراف فى الآنية · وأن تأملاته تتسم بالاحالة الى الذات وهى سمة يفترض أن تختفى من التناول الطبيعى لشكلة الصدق » ·

(٢٠٨) يتفق أندرياس هويسن مع بعض أفكار هابرماس مثل انتقاداته لبل ، ولكنه يوجه النقد اليه لاغفاله « محاولات توجيه المودرنية فى اتجاهات بديلة مختلفة » ·

— Huyssen. After the Great Divide, pp. 174-7.

(٢٠٩) على سبيل المثال انظر :

— Habermas. Die neue Unuebersichtlichkeit, pp. 12 f.

(٢١٠) المرجع السابق · يتحدث هابرماس عن التمييز بين «المحافظين الشباب» (من باتيه Bataille وفوكو Foucault الى ديريدا Derrida) وتيار ما بعد الحداثة عند « المحافظين القدامى » ، أو تيار ما بعد الحداثة عند « المحافظين الجدد » أمثال دانيال بل الذين يلقون تبعة أخطاء المودرنية على الحداثة الثقافية وذلك حسب رأى هابرماس عنهم · (خاتمة محاضرة Adorno Prize عن « الحداثة — مشروع ناقص » ص ١٤ـ١٥) · (انظر أيضا حاشية ٦٤ وما تقدم عن نقدنا لهابرماس فى الأخطاء التى وقع فيها فى قراءته لبل) ·

(٢١١) — Habermas. Die neue Unuebersichtlichkeit, p. 15.

(٢١٢) المرجع السابق — ص ٢٧ ·

(٢١٣) المرجع السابق · يقول هابرماس « لا شك فى أن الرغبة فى وجود أشكال متماثلة من الحياة تجعل هذه الاتجاهات تبدو وكأنها مضادة للحداثة » ·

(٢١٤) يقول مارتن جاى ان التخلى عن مشروع المودرنية يعنى من وجهة نظر هابرماس « فقد الأمل فى استرجاع الاستطيقا المبدعة الى الحياة اليومية التى يغلب عليها المنحى العقلانى باطراد » ·

— Martin Jay, « Habermas and Modernism » in Richard J. Bernstein (ed.) Habermas and Modernity (Oxford and Cambridge, 1985), p. 133.

ويتساءل جاى (ص ١٣٢ — ١٣٩) كيف يمكن تحقيق ذلك ؟ وفى رد هابرماس عن هذا التساؤل (ص ١٩٩ — ٢٠٣) يقول : ان الأحكام الاستطيقية لابد أن تقوم على أساس فروض يمكن نقدها تتعلق بهارمونية

العمل الفنى وجدته ونجاح التعبير فيه ويتفق ما مع ما ذهب اليه البريست فيــلمر Albrecht Wellmer من ان الزعم بسلامة الحكم الاستطيقى يعنى « امكانيه » الصدق ، تلك الامكانية التى لا تتحرر الا فى خضم تجارب الحياة المعقدة (وفى موضع آخر وصف فيلمر ما بعد الحداثة بأنها تساعد على تدمير العقل) ٠

Wellmer, Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne (Frankfurt am Main, 1985).

واتفاقا مع فيلمر يقول هابرماس « ان العمل الفنى بمثابة تشكيل رمزى يزعم أن له قيمة استطيقية معينة ، وفى الوقت نفسه هو شيء ينتمى لخبرة الحياة اليومية التى تتداخل فيها مجالات القيمة الثلاثية تداخلا حقيقيا لا مجازيا (وهذه المجالات هى القيم المعرفيــة ــ الآليــة ، القيم الأخلاقية ــ العملية والقيم الاستطيقية ــ التعبيرية) ٠

(٢١٥) على سبيل المثال ، انظر نقد الثقافة الشعبية فى :

— Thodor W. Adorno and Max Horkheimer. Dialectic of Englightenment. 1944, translated by John Cumming (London, 1986).

ومنذ ذلك الحين انتقد هابرماس أدورنو لافراطه فى الاعتقاد بوجود مجال فنى بديل مستقل عن المجال الشعبى وعن مجــال التفكير الآلى ٠ ويلاحظ أن هابرماس يرى أن العمارة التى تعتمد على اجماع الآراء التى يحبذها كثير من أصحاب تيار ما بعــد الحداثة ، يرى انها عمارة «مجهولة الهوية» ، وهى سمة يعدها هابرماس ملمحا من ملامح الحتميات الآلية فى « عــالم النظــم »

(٢١٦) — Lucien Kroll. The Architecture of Complexity, translated by Peter Blundell Jones (London, 1986).

(٢١٧) المرجع السابق ــ ص ١٠ ٠ يجدر بنا فى هذا المقام أن نشير الى انتقادات آرثر بنتى للعمارة الحديثة ، وتأييــده لحــركة الفنون والصنائع فى محاولتها لاحياء الفن الحرفى الذى يثبت هوية الصــنع ٠ ولكن يلاحظ أن بنتى يفضل البساطة والبدائية فى فن العمارة على الاسراف فى الزينة ٠

(٢١٨) كرول ــ المرجع السابق ــ ص ١١ ٠

(٢١٩) شيدت مبانى كلية الطب بجامعة لوفان فى : Woluwé-St Lambert فى بروكسل ٠ انظر أيضا وصف هذا المشروع فى :

Kroll. The Architecture of Complexity, pp. 35 ff.

(٢٢٠) — Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, pp. 104 ff.

(٢٢١) المرجع السابق .

(٢٢٢) المرجع السابق – ص ١٠٦ (يلاحظ أن جنكس استعمل مصطلح « الكلاسيكية الجديدة » neo-classicism للاشارة الى الكلاسيكية الحديثة لا الكلاسيكية بعد الحديثة) .

(٢٢٣) من المشاكل التى تظهر فى مشروع لوفان من وجهة نظر هابرماس انه يبدو فى كثير من الصور الفوتوغرافية كموقع بناء تجرى ازالته . ويقول المؤرخ الألمانى كلوتز « ان واجهات عنابر النوم فى لوفان تبدو وكأن اجزاء منها قد تطايرت بسبب عاصفة ما . وان هذا البناء لهو أول مبنى ضخم من نوعه يبدو وكأنه كشك مؤقت تم تجميع أجزائه من الأنقاض الملتقطة من هنا وهناك » .

— Heinrich Klotz. The History of Postmodern Architecture, p. 392.

أما جنكس فيعلق على صورة كرول لمشروع لوفان بأن التفاصيل المتفاوتة فيها تحاكى القرارات المتفرقة التى تتخذ شيئاً فشيئا وتكسب أية مدينة قديمة هويتها :

— The Language of Post-Modern Architecture, 1977, p. 106.

(٢٢٤) يشير هابرماس هنا فى :

Die Neue Unuebersichtlichkeit, p. 49.

الى Der Arkitekt, February 1982.

(٢٢٥) يبدو أن هابرماس يقول ان مذهب ما بعد الحداثة عليه أن ينهل من الحداثة وفى نفس الوقت يسعى للتفوق عليها ، وعلى الرغم من ذلك فان مفهوم المزاوجة عند جنكس لا يعنى بالضرورة وجود هذا التفوق . وفى مقاله الذى كتبه عام ١٩٨٢ يبدو أن جنكس يربط دونما نقد بين مفهومين : مفهوم ما بعد التاريخ Post-history عند أرنولد جيلين Arnold Gehlen وهو من جماعة المحافظين الشباب ، والاعتقاد فى أن ابداعات الحداثة الثقافية قد انتهت مع ظهور ما بعد الحداثة ، ويبدو أن هابرماس يسقط التشاؤم الواضح فى المفهوم الأول عن استكمال مشروع الحداثة على الاعتقاد الثانى .

Habermas. Die neue Unuebersichtlichkeit, pp. 48-9. انظر

(٢٢٦) — Habermas. Die neue Unuebersichtlichkeit, p. 49.

ترجم راسل برمان هذه المقالة :

— Russell A. Berman's Translation in Richard J. Bernstein (ed.), Habermas and Modernity (Oxford and Cambridge 1985), p. 90.

ولكن هذه الترجمة تفتقد فى بعض عباراتها اشارة هابرماس الى الغرض من ما بعد الحديث ألا وهو « نفى » اتجاه الحديث · ومن الغريب أن ترجمة برمان تختزل بعض الأسطر وتستخدم لفظ postmodernism بدلا من postmodern فى النهاية · (أما ترجمة كلوتز لتاريخ العمارة بعد الحديثة فتشير الي مشروع الحداثة عند هابرماس (ص ١٤ مثلا) ولكن مع التركيز على عمارة الحداثة · ويرى كلوتز أن استكمال أو حل هذا المشروع يكمن فى تحرير الحداثة من جمود الحداثة وزيفها المتمثل فى الاصرار القطعى على الوظيفة ·

(٢٢٧) — Habermas. The Philosophical Discourse of Modernity, p. xix.

(٢٢٨) المرجع السابق ، ص ٣ـ٤ ·

(٢٢٩) — Martin Jay. Fin de Siècle Socialism and other Essays (New York and London, 1988), pp. 137-48.

فى الفصل الخاص بهابرماس والحداثة فى هذا الكتاب يميل جاى الى الحديث عن ما بعد الحداثة التفكيكية كمقياس لكافة تيارات ما بعد الحداثة ، فى سياق مناقشته لأعمال هابرماس عن هذا الموضوع (ص ١٣٨ مثلا) ·

(٢٣٠) انظر الحاشية السابقة عن معايير ادعاءات الصدق الاستطيقى عند هابرماس ، ويلاحظ أن هابرماس لا يعطى مثالا محددا لأى ادعاء فى هذا السياق ، أما مقاله الذى كتبه عام ١٩٨١ عن العمارة الحديثة وبعد الحديثة فيؤكد أن ما بعد الحداثة أصابت فى نقدها لقوى « عالم النظم » التى غزت « عالم الحياة » ، ويعقب ذلك بقوله ان العمارة الحديثة على أقل تقدير نشأت كاتجاه نبع من « الارتباط التلقائى والموفق بين الانشائية بمقاصدها الاستطيقية ، والوظيفية الصارمة الهادفة » ·

Die neue Unuebersichtlichketi, p. 28.

وقد كتب هابرماس هذه المقالة بمناسبة معرض للأعمال التى كان

يعدها أساسا أعمالا حداثية ، ومن ثم فليس من الغريب أن يختتمها بمقولته السابقة ، التى توضح أيضا دواعى تفضيل هذا الاتجاه الحداثى على غيره من الاتجاهات التى توجه نقدا شديدا لقوى التحديث التى تغزو كافة مناحى الحياة ·

(٢٣١) — Hassan. The Postmodern Turn, pp. 224-5.

(٢٣٢) انظر الحوار مع هابرماس :

— A Philosophico-Political Profile, New Left Review, Vol. 151 (May/June 1985), pp. 81-2.

يبدأ هابرماس هذا الجزء من الحوار بقوله ان لفظ « الادانة » ليس بالوصف الصحيح لموقفه ازاء ما بعد البنيوية ، ولكنه يميز بين أدورنو من ناحية وديريدا وفوكو من ناحية أخرى ، لأن أدورنو ملتزم باستكمال مشروع المودرنية كما يقول هابرماس فى موضع آخر ·

(٢٣٣) انظر أيضا حاشية ٢٣٢ عن المقابلة بين أدورنو من ناحية وديريدا وفوكو من ناحية أخرى حسبما يرى هابرماس

(٢٣٤) -- Habermas. « A Philosophico-Political Profile, » p. 93.

(٢٣٥) المرجع السابق ·

(٢٣٦) هذه النظريات كثيرة جدا بحيث لا يتسع المقام هنا لتفصيلها ، وسيجد القارىء عرضا لها أو قائمة بها فى أعمال حسن أو آخرين عن هذا الموضوع (مثل كتاب ايهاب حسن
(The Postmodern Turn)

ومن المحدثين الذين ينهجون نهج النقاد المذكورين فى هذا الكتاب ديك هيبدايج · أما تيرى ايجلتون فيرى أن ما بعد الحداثة « تفتيت غير سياسى للنفس » ·

— Terry Eagleton. « Capitalism, Modernism and Postmodernism, » in New Left Review, no. 152.

Eagleton. Against the Grain, Essays 1975-1985. (London, 1986).

(٢٣٧) نذكر أن بعض الجغرافيين وخبراء التخطيط العمرانى مثل دير M. J. Dear استمدوا عناصر شتى من نقد ما بعد الحداثة التفكيكية لعمارة ما بعد الحداثة ولفلسفة التحليل التفكيكى ذاتها · ففى

مقال دير عن « ما بعد الحداثة والتخطيط » يجد القارىء تعريفات شتى – بل وملتبسة على كاتب المقال – لما بعد الحداثة ، فمثلا يرى أن فندق بونافنتيز لبورتمان مثال أصيل لعمارة ما بعد الحداثة ، وفى الصفحة ذاتها يقول ان جنكس يدافع عن عمارة ما بعد الحداثة على الرغم من أن جنكس فى حقيقة الأمر وكما سبق أن رأينا يصف هذا الفندق بأنه حديث متأخر لا بعد حديث · ومن ناحية أخرى لا يميز دير تمييزا كافيا بين التفكيك وما بعد التفكيك وما بعد الحداثة ، أو الاتجاهات التفكيكية المختلفة داخل تيار ما بعد الحداثة ، والنقد التفكيكى لعمارة ما بعد الحداثة مثل آراء جيمسون أو جنكس عن عمارة ما بعد الحداثة ، كما يأخذ دير بفكرة جيمسون عن عمارة ما بعد الحداثة وهى أن السمة الغالبة عليها هى المعارضة والفراغ الهائل ، ويتصور دير أن هاتين السمتين تنطبقان على ما بعد الحداثة بصفة عامة · (انظر الحاشية الخاصة بديفيد هارفى فى الفصل السادس)

(٢٣٨) فى كتاب فوستر عن ثقافة ما بعد الحداثة (١٩٨٣) يجد القارىء المقالات التالية :

- Foster. Postmodernism : A preface.
- Habermas. Modernity - an Incomplete Project.
- Kenneth Frampton. Towards a Critical Rigionalism : Six Points for an Architecture of Resistance.
- Rosalind Krauss. Sculpture in the Expanded Field.
- Douglas Crimp.. On the Museum's Ruins.
- Craig Owens. The Discourse of Others : Feminists and Postmodernism.
- Gregory L. Ulmer. The Object of Post-Criticism.
- Fredric Jameson. Postmodernism and Consumer Society.
- Jean Baudrillard. The Ecstasy of Communication.
- Edward Said. Opponents, Audiences, Constituencies and Community.

(٢٣٩) نشر هذا المقال فى :

- New German Critique, Vol. 33 (1984).
- Perspecta, Vol. 21 (1984).

— Foster, Recordings : Art Spectacle, Cultural Politics, Washington. 1985), pp. 121 ff.

يأخذ فوستر مصطلح « المحافظين الجدد » من هابرماس ويطبقه على عمارة ما بعد الحداثة (ويأخذ برأي هابرماس القائل بأن دانيال بل ينتمى لتيار المحافظين الجدد) ، كما يطبق على هذا الطراز المعمارى بعض الأفكار المستوحاة من جيمسون مثل مفهوم المعارضة ٠

(٢٤٠) يستخدم فوستر مصطلح المحافظين الجدد هنا على غرار هابرماس فى المحاضرة التى ألقاها عام ١٩٨٠ ، حيث يقول فوستر فى كتابه المنشور عام ١٩٨٣ ان المصطلح ينطبق على نقد دانيال بل للحداثة كما يتصور هابرماس ٠ ولكن عندما يقترن هذا المصطلح بعمارة ما بعد الحداثة فيبدو أنه يحول الاتجاه الجديد الذى ظهر فى النظريات المعمارية الى مجرد مصطلحات ذات مدلولات سياسية لاذعة دون مناقشة الموقف السياسى لأى من أصحاب هذه النظريات ، ودون النظر الى آرائهم ازاء اسقاط مساوىء التحديث على الحداثة الذى يوحى به استخدام هابرماس لمصطلح المحافظين الجدد ٠ كما أن الربط بقصد أو بدون قصد بين بل وما يطلق عليه فوستر تيار ما بعد الحداثة عند المحافظين الجدد يثير مشكلة وهى أن بل لم يكن على صلة بما بعد الحداثة المعمارية التى يدرجها فوستر تحت الاتجاه المحافظ الجديد فى تيار ما بعد الحداثة ٠

(٢٤١) — Foster. Recordings, p. 121 ff.

(٢٤٢) أشرنا الى أن الربط بين المعارضة بعد الحداثية واللامعيارية ومفهوم « موت الشخص » عند جيمسون وفوستر ينطوى على بعض الخطأ فى التصنيف حيث يلتبس معنى المعارضة المعمارية بالمعارضة اللامعيارية ، وهما قالبان مختلفان تماما ، ومع ذلك يحدث هذا اللبس لاغفال معانيهما ومصادرهما المتباينة ٠

(٢٤٣) انظر حاشية ٢٤٢ ٠

(٢٤٤) — Foster. Recordings, p. 122.

(٢٤٥) من وجهة نظر فوستر نجد أن الاتجاه المحافظ الجديد فى ما بعد الحداثة لا يختلف بشدة مع الحداثة ، ولكن توجهها التاريخى historicism يحول الكلاسيكى الى البوب ، والفنى التاريخى الى المعارضة و « الابتذال » ٠ وسنرى فى الفصل التالى أن هذا الجمع بين مصطلحات هابرماس وجيمسون عن ما بعد الحداثة قد يكون فى حد ذاته نظرة قاصرة الى ما بعد الحداثة التاريخية حيث تتجاهل هذه النظرة

الكثير من أهدافها وآثارها ولا ترى منها سوى النذر اليسير · ويلاحظ ان كثيرا من النقاد يؤثرون وصف عمارة ما بعد الحداثة ونقادها بصفة « المحافظة » (مثل ستيفن كونر فى :

— Steven Connor. Postmodernist Culture : an Introdurtion fo Theö-ries of the Contemporary (Oxford, 1989).

ويلاحظ أيضا أن لهذا المصطلح دلالات سياسية الى حد كبير (انظر حاشية ٢٤٠) الأمر الذى لا يكفل الوصف الدقيق للنظريات المشار اليها ·

(٢٤٦) — Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethno-graphy. edited by James Clifford and George E. Marcus. (Berkeley, Los Angeles and London, 1986).

ثلاثة من المقالات الاحدى عشرة فى هذا الكتاب تحمل كلمة Post-modern فى عناوينها ، وهى :

— Stephen A. Tyler. « Post-Modern Ethnography : from Document of the Occult to Occult Document. » p. 122 ff.

— Michael M. J. Fischer. « Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory, » pp. 194 ff.

— Paul Rainbow. « Representations are Social Facts : Modernity and Post-Modernity in Anthropology ; pp. 234 ff.

(٢٤٧) — P. Steven Sangern. « Rhetoric and the Authority of Ethnography : « Postmodernism » and the Social Reproduction of texts », in Current Anthropology, Vol. 29, no. 3 (June, 1988), pp. 405-24 and the « Comments », pp. 424-35.

(انتهز هذه الفرصة لأشكر بروفيسور J. A. Barnes على لفت نظرى الى هذا الكتاب وعلى مناقشة بعض موضوعاته معى) ·

(٢٤٨) — Sangren. « Rhetoric and the Authority of Ethnogra-phy, p. 405.

(٢٤٩) انظر حاشية ٢٤٧ ·

(٢٥٠) — Sangren. « Rhetoric and Authority of Ethnography ». p. 405.

كما يصف باومان ما بعد الحديث بأنه أميل الى التأويل لا تشريع القيم . وذلك فى سياق حديثه عن اعمال Clifford Geertz وغيره من

علمـاء الأنثروبولوجيـا الذين كان لهـم دور فى ظهـور ما يعترف بالأنثروبولوجيا بعد الحديثة :

— Zygmunt Bauman. Legislators and Interpreters : on Modernity, Postmodernity and Intellectuals (Oxford and Cambridge, 1987). p. 5.

ويتبنى باومان مفهوما تفكيكيا عن ما بعد الحداثة ، اذ يرى أنهـا انكار لوضع القيم المطلقة ، والى جانب ذلك يحذو باومان حذو فريدريك جيمسون فى اطلاق وصف التلفيق والمعارضة على فن ما بعد الحديث (المرجع السابق ـ ص ١٣٠) ، وصفة المجتمع الاستهلاكى على المجتمع بعد الحديث (ص ١٩٣) ٠ وفى مقالة تاليـة يطرح باومـان فـكرة « سوسيولوجيا ما بعـد المودرنية » كبـديل لسوسيولوجيا ما بعد الحديث التى يراها مجرد انعكاس لما بعد المودرنية وشكوكها ، وكبديل أيضـا للاتجاهات الحديثة فى علم الاجتماع التى تتعامل مع ما بعد الحديث كما لو كان انحرافا فى المجتمع الحديث ٠ وعلى الرغم من هذا الطرح البديل فان نظرة باومان عن ما بعد المودرنية التى تسمح بهذا الطرح تستند الى حد كبير على منظور ما بعد الحداثة التفكيكية ٠

(٢٥١) — Current Anthropology. Vol., 29, no 3 (June 1988). ppj 424-5.

(٢٥٣) المرجع السابق ٠

(٢٥٤) المرجع السابق ٠ كتب ماركوس فى Writing Culture تحت عنوانى :

— Contemporary Problems of Ethnography in the Modern World System.

— Afterword. Ethnographic Writing and Anthropological Careers.

(٢٥٥) المرجع السابق ٠ فى هذه العبارة بالذات يستخدم مصطلح المحاكاة التهكمية بالمعنى المفهوم لدى معظم نظريات التفكيك ٠

(٢٥٦) يشير ماريون ماكدونالد الى أن نظريات البنيوية وما بعـد البنيوية التى يستخدمها علماء الأنثروبولوجيا بعد الحديثة الذين يشـير اليهم سانجرن كانت قد أصبحت بالفعل جزءا من الأنثروبولوجيا الحديثة ، ولكن يجب أن نتوخى الحذر فى التمييز بين أفكار بنيوية وأخرى بعـد بنيوية بعينها وأن نميز بين هذين الاتجاهين من ناحية والاتجاهات المختلفة فى تيـار ما بعـد الحـداثة من ناحيـة أخـرى ؛ (انظـر تعليـق

ماريو ماكدونالد على مقال سانجرن فى :

Current Anthropology. Vol. 29, no. 3 (June 1988), p. 429.

ومن التعريفات الواضحة نسبيا التى تفرق بين البنيوية وما بعد البنيوية .تعريف كريستوفر نوريس فى The Deconstructive Turn (ص ١٦٤) ، حيث يتناول نوريس دور ديريدا ومذهبه فى التفكيك وكيف أثر هذا الدور فى مفهوم البنية فى سياق ظهور ما بعد البنيوية من بين ثنايا البنيوية ، ويقول نوريس ان ذلك ساعد على ازاحة فكرة « البنية » ليحل محلها فكرة « اقامة البناء » Structuration (ولكن لا يجب أن نخلط بين هذه الفكرة واستخدام هذا المصطلح نفسه عند عالم الاجتماع والمنظر الاجتماعى Anthony Giddens ، وهو استخدام مختلف تماما) • ويعرف نوريس « اقامة البناء » بأنه « نشاط يولد المعنى فى اطار الاشارات العديدة فى النص وحولها ، دون أن يتقيد بحدود الملاءمة أو المكونات » ؛ وعلى الرغم من هذا يشير نوريس الى جوناثان كالر ورأيه فى أن التفكيك مشتق من البنيوية • (الاشارة الى كتاب :

Jonathan Culler. The Pursuit of Sings 1981.

(٢٥٧) — Suzi Gablik. Has Modernism Failed ? (New York and London, 1984), p. 11.

فى بداية هذا الكتاب يجد القارىء وصفا للتحول من الحداثة الى ما بعد الحداثة كمجال جديد يبدو أن الانسان بلغ فيه أبعد ما يمكن الذهاب اليه فى الفن بحيث أصبح قلب الأعراف والتقاليد أمرا روتينيا • انظر أيضا الحاشية الخاصة بديفيد هارفى ومؤلفه The Condition of Postmodernity فى الفصل السادس واقتباسه لسمات المودرنية التى اقترحها برمان (١٩٨٢) ، ليقول ان المودرنية وما بعد المودرنية تتسمان بالتدفق المميز للمجتمع الرأسمالى •

(٢٥٨) — Karl Marx and Friedrich Engels. Manifesto of the Communist Party, translated by S. Moore, edited by F. Engels (Moscow, 1966), pp. 44-8.

(٢٥٩) تناولت بعض هذه الموضوعات فى كتابى :

— Marx's Lost Aesthetic.

(٢٦٠) — Marx and Engels. Manifesto, p. 55.

(٢٦١) المرجع السابق •

— Berman. « The Experience of Modernity », in Design After Modernism, edited by John Thackara (London, 1988), p. 35.

(٢٦٣) رأينا أن هابرماس لا ينثني عن نقده للتناول التفكيكي والتناول بعد الحديث للمودرنية .

(٢٦٤) — Berman. The Experience of Modernity », p. 43 ff.

وانظر أيضا مناقشة أفكار فنتوري في هذا الفصل والفصل التالي .

(٢٦٥) برمان — المرجع السابق ، ص ٤٨ .

(٢٦٦) — Charles Jencks. « The Post-Avant Garde. » The Post-Avant Garde : Painting in the Eighties (London, 1987), p. 16.

أشرنا الى أن ارتباط ماركس بفكرة المودرنية في رأى برمان يتأثر برؤية برمان التفكيكية . (يدرج برمان ماركس ونيتشه ضمن أصحاب نظريات الحداثة وذلك في كتابه The Experience of Modernity ولكن قد نتفق مع جنكس في أن حداثة ماركس تعني أن هذا المصطلح يصف بعض الأفكار « الانتاجية » عند بعض رواد الانشائية الحداثيين من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين الى جانب ماركس وسان سيمون (هذه النقطة اتناولها بالتفصيل في كتابي Marx's Lost Aesthetic — ١٩٨٤) . ويلاحظ وجود معان وتطبيقات كثيرة مختلفة لمصطلحي الحديث والحداثي ، ويجب أن يميز القارىء بين استخدامهما للاشارة الى « الحداثة الانتاجية » ومعناها عند برمان .

نظـــريات المزاوجـة :

(١)
— Charles Jencks. The Language of Past-Modern Architecture (1977), fourth revised, enlarged edition (London, 1984), p. 6.

يقول جنكس فى صدر الطبعة الخامسة (١٩٨٧) ان الطبعـات المختلفة لهذا الكتاب تبين الى حد ما أن « الحركة بعد الحديثة » يبـدو أنها مرت بثلاث مراحل مختلفة ، ففى أوائل السبعينات زادت سمة التعددية فيها ، وفى أواخر السبعينات زادت سمة التلفيقية وفى عام ١٩٨٧ تبدو أنها فى مرحلتها الثالثة وهى الكلاسيكية ٠

(٢) المرجع الســابق ٠ يوحى هذا الوصف لما بعد الحداثة بنهـاية « التطرف الريادى » وفى مقابل ذلك نجد أن بفسنر Pevsner يستخدم مصطلح ما بعـد الحـديث لوصف اتجـاه متطـرف جديد وتعبيرية جديدة Neo-exepressioniem فى فن العمارة أما روبرت ســتيرن فيتحـدث عن ما بعد الحداثة التقليدية (١٩٨٠) (انظر الفصل السادس ـ حاشـية ١٢) ٠

(٣) المرجع السابق ـ انظر ايضا الفصل الأول ، حاشية ٢٠ عن التفسير المبسط لاستخدام مصـطلح المزاوجـة Double-Coding عند جنكس ، والذى يعنى أن معماريى ما بعد الحداثة يستعملون طرازين على الأقل بحيث يوصلون رسالة معينة الى من يستخدم المبنى بنفس طريقة الأنساق الاشارية الأخرى أو افعال الكلام ٠

(٤) — Jencks. What is Post-Modernism ? (London, 1986), p. 14

يشير جنكس الى ان مقالته :
The Rise of Post Modern Architecture.

نشرت مرتين عام ١٩٧٥ فى :
— Architecture-Inner Town Government (Eindhoven, July 1975).
— Architecture Association Quarterly, Vol. 7, no. 4 (October-December 1975).

والاقتباسات من المصدر الثانى ٠

(٥) Charles Jencks. What is Post-Modernism ? p. 14. —

يقول جنكس ان مصطلح ما بعد الحديث لم يرد فى سياق فن العمارة منذ جوزيف هودنوت الا عفوا على لسان فيليب جونسون Philip Johnson أو نيكولاوس بفسنر Nikolaus Pevsner ، وأنه بذلك يعد أول من استعمله عام ١٩٧٥ منذ وقت هودنوت : ثم يقدم نبذة عن استخدام مصطلح ما بعد الحديث فى حاشية الملحق الذى اضافه عام ١٩٨٥ الى :

— Modern Movements in Architecture. 1973 (2nd edn. Harmondsworth, 1985).

(٦) Jencks. The Rise of Post Modern Architecture, p. 3. —

(٧) انظر مقدمة الطبعة الأولى (سبتمبر ١٩٧٧) من كتاب جنكس :

— The Language of Post Modern Architecture (London, 1977), p. 7.

(٨) انظر حاشية ٣ عن مفهوم « المزاوجة » عند جنكس ، واستعراض مقالته (١٩٧٥) فى الجزء التالى من نص هذا الكتاب توضيحا لجـذور مصطلح « Code » (النسق الاشارى) عنده وقد بدأ مفهوم المزاوجة فى الظهور فى الطبعة الأولى من كتاب جنكس :

The Language of Post-Modern Architecture (1977).

حيث يتناول جنكس عمارة ما بعد الحديث باعتبار أنها تنطوى على « تعددية » فى الطرز والأنساق ، أما مصطلح double-coding نفسه فقد استخدم لأول مرة فى مستهل ذلك العمل ، فى مقدمته ، وفى الطبعة الثانية عام ١٩٧٨ حيث يفسر ظهور أبنيـة ما بعـد الحديث بمظهر الطراز « المهجن » ، لأنها تخاطب مستويين فى أن واحد ، صفوة المعماريين ، والسكان العاديين ، كما تشتمل هذه الأبنية على الطراز الحديث • ويظل جنكس متمسكا بهذا التعريف كما يتضح فى :

— Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture London, 1978), p. 282.

— Architecture Today (London, 1988), p. 11.

وقد أشرنا أن فكرة تعدد الأنساق الاشارية (أو الرسائل) فى عمارة ما بعد الحديث ترتبط بمفهوم جنكس عنها كشكل معمارى يتواصل مع المستخدم بشتى الطـــرق •

(٩) — Jencks. The Rise of Post Modern Architecture, p. 4.

(١٠) المرجع السابق ـ ص ٥ · فى هذه الصفحة يقول جنكس ان هجوم توم وولف على الرواية الحديثة يمكن ان ينطبق أيضا على العمارة الحديثة ، وهذا ارهاص بما قاله فى أعمال تالية ، وبما كتبه وولف نفسه :

— Tom Wolfe. From Bauhaus to Our House (London, 1981).

(١١) — Jencks. The Rise of Post Modern Architecture, p. 6.

وانظر حاشية رقم ١٠ ·

(١٢) انظر الصفحات التالية من نص هذا الكتاب التى تستعرض ما كتبه جنكس عام ١٩٧٧ ، أما كتاب :

The Death and Life of Great American Cities.

لجاكوبس Jacobs (١٩٦١) فقد ورد ذكره أيضا فى :

— Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour. Learning from Las Vegas 1972 (Revised edition) (Cambridge, Mass., and London, 1988), p. 81).

(١٣) — Jencks. The Rise of Modern Architecture, p. 7.

(١٤) المرجع السابق ـ ص ٩ ·

(١٥) فى ص ١٠ يقول جنكس « هذا التعقيد فى المصطلح يبين أن المتخصصين فى السيميولوجيا يزيدون من صعوبة هذا العلم على الرغم من أنه يختص بالتواصل · ولكنهم يوضحون عدة حقائق مهمة عن العمـارة بوصفها نظاما اشاريا · وقد رأينا أن الناقد روبرت فنتورى أيضا يتعامل مع مفهوم العمارة كمصدر للمعنى ، ومن ثم يرى أن المعمار الجيد هو ما يقدم معانى مركبة ، على الرغم من انه لم يطلق عليه وصف ما بعد الحديث :

— Venturi. Complexity and Contradictions in Architecture (New York, 1966).

(١٦) — Jencks. The Rise of Post Modern Architecture, p. 10.

(١٧) المرجع السابق ـ يتناول جنكس فن العمارة تناولا سيميوطيقيا حيث يعده جماعا لانساق اشارية مختلفة ، ويلاحظ أهمية هـذا التنـاول

في المفهوم الذى صاغه عن ما بعد الحداثة بوصفها مزاوجة للطراز الحديث بغيره بحيث يغدو طراز ما بعد الحداثة مثل التراكيب اللغوية التى ترسل المعنى الى مختلف المتلقين ، ولعل هذا التطور سهل على جنكس فيما بعد تطبيق مفاهيم ومعايير مماثلة على فن العمارة والفنون البصرية بحيث يرى فيها مستويات متعددة من المعانى . ويتناول جنكس هذا الموضوع فى الفصل السادس من

Towards a Symbolic Architecture : The Thematic House (London, 1985), p. 228.

فيقول « مثل كل ألوان الفنون تشتمل العمارة على مستويات متعددة تسمح بتناول المعانى المتشابكة التى تولدها بشتى الطرق ، ونستطيع القول دفاعا عن التصميم الرمزى ان مثل هذا التصميم يشد انتباه المشاهد ، ويشجع على استقبال العمل استقبالا واعيا ، وعلى الخروج بتفسيرات جديدة له » .

(١٨) — Jencks. The Rise of Post Modern Architecture, p. 10.

وفى ص ١١ يقول جنكس « يذهب السيميوطيقيون الى القول بأن الشكل لا ينبع من الوظيفة أو العكس بالعكس ـ كما أوضحوا أن هذه الثنائية مسألة عرف » . (انظر ما تقدم عن مفهوم التلفيقية الراديكالية عند جنكس) .

(١٩) انظر ما تقدم عن بنتى فى الفصل الثانى :

(٢٠) — Jencks. The Rise of Post Modern Architecture, p. 11.

(٢١) المرجع السابق ـ ص ١٢ .

(٢٢) المرجع السابق ـ يمكن المقارنة بين ظروف العمل قبل عصر الصناعة التى يشير اليها جنكس واستخدام آرثر بنتى لمصطلح ما بعد الصناعى اشارة الى ظروف العمل المميزة لعصر ما قبل التصنيع والتى كانت قائمة قبل عصر الآلة الحديث . (انظر البند السادس فى نص هذا الكتاب لارتباطه بهذه الحاشية ، وما تقدم عن بنتى فى الفصل الثانى) .

وفى أعمال لاحقة يتحدث جنكس عن المجتمع المعاصر بعد الصناعى بمعنى أقرب الى حياتنا المعاصرة من حيث اعتماد المجتمع على الكمبيوتر وعلى تبادل الخدمات ، ويحتفظ جنكس برأيه أن المصمم المعمارى والعميل

فى ذلك المجتمع لابد أن يظلا على وفاق · (انظر حاشية ٧٣ عن تعليقات جنكس على مفهوم مجتمع ما بعد التصنيع) ·

(٢٣) انظر حاشية ٨ · فى مقدمة The Language of Post-Modern Architecture (١٩٧٨) يستخدم جنكس مصطلح « hybrid » (المهجن) لوصف المزيج المعقد من الطرز فى عمارة ما بعد الحديث ، كما يستخدمه ايهاب حسن فيما بعد فيما كتبه عام ١٩٨٦ عن ما بعد الحديث · وسنرى أن جنكس استوحى فكرة أو اثنتين من أفكار التفكيك في أعماله التالية ، ويمكن أيضا القول بأن أصحاب تيار ما بعد الحداثة التفكيكى قبل ايهاب حسن أخذوا بعض أفكار جنكس وغيره عن سمات عمارة ما بعد الحداثة ، مما أدى الى بعض أوجه التلاقى والاختلاف بين هذين الاتجاهين فى نظرية ما بعد الحديث ·

(٢٤) — Jencks. The Language of Post-Modern Architecture (1978, ff), p. 87.

يقول جنكس ان فنتورى أسهم اسهاما مهما مرتين باهتمامه بالسرقة من الأعمال التاريخية » ، « وانخراطه فى فن البوب » وقد اشرنا الى :

— Venturi, Scott Brown and Izenour. Learning from Las Vegas.

حيث نرى اهتماما بالجوانب السيميوطيقية فى فن العمارة ، او على حد تعبير جنكس ، باستخدام المعمارى لأنساق مختلفة · أما فنتورى فيتناول فى عمل آخر :

Complexity and Contradiction in Architecture (1966).

اعجابه بالعمارة التى تعبر عن ثراء المعنى ·

(٢٥) Robert Venturi. Complexity and Contradiction in Architecture, p. 22.

يلاحظ أن فنتورى ينتقد التعبيرية فى فن العمارة ، وأن نيكولاوس بفسنر أيضا يهاجمها فيما كتبه عن « الطراز بعد الحديث » فى :

« Architecture in our Time : the Anti-Pioneers ». The Listener (29 December 1966 and 5 January 1967).

(انظر الحاشية الخاصة ببفسنر فى الفصل الأول ، وحاشية رقم ٢ فى هذا الفصل) · ففى هذه المقالة يدرج بفسنر بعض الأعمال التعبيرية الجديدة ضمن عمارة ما بعد الحديث الجديدة ، ولكنه

كتب مقالة اخرى عن هذا الموضوع فى يناير ١٩٦٧ قال فيها ان التلفيقية وتناقض الشكل مع الوظيفة من سمات ما بعد الحديث :

The Listener, 5 January 1967, pp. 7-9.

ويؤكد بعض المنتمين لتيار ما بعد الحداثة المعاصرين على التقابل بين الشكل والوظيفة ، فى حين اعترض آخرون على اهتمام الحركة الحديثة باعلاء شأن الوظيفة عن الشكل على أساس أن كليهما على قدم المساواة من حيث الأهمية · على سبيل المثال انظر العمل الأول فى :

Rob Krier's « 10 Theses on Architecture» in Rob Kier on Architecture, Translated by Eileen Martin (London and New York 1982), p. 5.

فى هذا المرجع نقرأ : « للوظيفية والبناء والشكل قيمة متساوية ، وجميعها تحدد المعيار ، فلا يجب أن يكون لأحدها أسبقية على غيره » ·

(٢٦) — Venturi, Complexity and Contradiction, pp. 22 ff.

(٢٧) المرجع السابق ، ص ٢٥ ·

(٢٨) المرجع السابق · أشرنا الى أن مقالتى بفسنر (١٩٦٦ و ١٩٦٧) فى The Listener تدرجان التعبيرية الجديدة وأعمال سارينن Saarinen معا فى ما بعد الحداثة ، وتوجهان النقد لها · ويلاحظ أن جنكس ينتقد بفسنر لاستخدامه عبارة « الطراز بعد الحديث » لمهاجمة من يسميهم (بفسنر) بالتعبيريين الجدد ، حيث يرى جنكس أن كثيرا من هؤلاء ينتمون للحداثة المتأخرة لا الى ما بعد الحداثة · انظر ملحق مقدمة الطبعة الثانية من كتاب جنكس :

— The Language of Post-Modern Architecture. 1977. (London, 1978), p. 8.

(٢٩) — Venturi, Complexity and Contradiction, p. 28.

(٣٠) المرجع السابق — ص ٤٤ · يقول فنتورى : « (عنصر الأبهة التاريخية) هو أساس التفكير والنمو فى المدينة كما يتضح فى اعداد المبانى القديمة اعدادا جديدا يسمح بقيامها بوظائف عملية ورمزية فى آن واحد (مثل القصور التى تتحول الى متاحف أو سفارات) ، أو اعداد الشوارع القديمة لتسمح باستخدامات جديدة وتوسيع نطاق الحركة » ·

(٣١) يلاحظ أن فنتورى لا يستخدم مصطلح ما بعد الحديث فى

العملين المذكورين هنا ، وأن جنكس يأخذ بعضا من أفكاره وينتقد البعض الآخر منها .

(٣٢) أشرنا فى حاشية ٨ الى أن مفهوم المزاوجة موجود فى الطبعة الأولى من كتاب جنكس The Language of Post-Modern Architecture (١٩٨٧) حيث يتحدث عن تعدد المستويات أو الطرز المستخدمة في عمارة ما بعد الحديث ، ولكنه يبرز المصطلح نفسه فى بداية ذلك الكتاب في مقدمة الطبعة الثانية (١٩٧٨) .

(٣٣) — Jencks. What is Post-Modernism ? p. 14,

(كل الاشارات الى هذا الكتاب تحيل القارىء الى طبعته الأولى (١٩٨٦) ، ولكن ينصح بالرجوع الى الطبعات التالية للاستقادة من التعليقات الاضافية لجنكس عن الموضوعات التى يناقشها الكتاب ، وللوقوف على كيفية امتداد أعمال جنكس عن ما بعد الحديث الى مجالات أخرى مثل علم النفس وعلم الاقتصاد الاجتماعى) .

(٣٤) المرجع السابق — ص ٣٧ .

(٣٥) المرجع السابق — ص ٢٣ . يأخذ كولر وصف جون بيرو John Perrault لما بعد الحداثة بأنها ليست « طرازا بعينه ، ولكنها مجموعة محاولات تجاوز الحداثة » . ولكن ليست فى هذا أية اشارة للعمارة ، ولا الي عنصر يمثل قاسما مشتركا أو مبدأ أساسيا يمكن تعريف ما بعد الحداثة به :

— Michael Koehler. « Postmodernismus," : Ein begriffsgeschichtlicher Ueberblick', Amerikastudien. Vol. 22, no 1 (1977), p. 13.

(٣٦) — Jencks. What is Post-Modernism ?, p. 23.

يشير جنكس هنا لقائمة المحددات الأساسية التى طرحها فى :

Late Modern Architecture (London and New York, 1980), p. 32.

(انظر أيضا الدراسة التالية لهذه المحددات) .

وكان جنكس قد سبق أن وصف أصحاب تيار ما بعد الحداثة بأنهم « مجموعة من المعماريين جاءوا كنتاج لحركات سابقة لأنهم استشعروا نقائص الحداثة كايديولوجية حية ولغة » .

(٣٧) انظر حاشية ٨ وما يتعلق بها في متن هذا الكتاب .

(٣٨) لجنكس اعمال اخرى سنشير اليها متى تيسر ، ولكن على القارىء أن يحلل بنفسه ما ظهر من اعمال جنكس بعد بدء طباعة هذا الكتاب مثل الطبعة الثالثة من : What is Post-Modernism ?

وكتاب جـــديد له عن The Post-Modern World يتناول فيــه موضوعات تتراوح ما بين الاقتصاد وعــلم النفس ٠ (انظر أيضا الفصل السادس ، حاشية ٢٢) ٠

(٣٩) — Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, p. 9.

(٤٠) المرجع السابق ٠

(٤١) — Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture, p. 37.

(٤٢) — Jencks. What is Post-Modernism ?, p. 15.

يشير جنكس الى انهيار برج مسكنى فى انجلترا يعرف باسم Ronan Point بعد انفجار في عام ١٩٦٨ ، قائلا ان هذا كان ضربة قاضية اخرى للحداثة ٠

(٤٣) المرجع السابق ــ ص ١٩ ٠

(٤٤) يشير جنكس الي :

— Andreas Huyssen. Mapping the Postmodern. New German Critique, no. 33 (Autumn 1984), pp. 13-16.

ونشرت هذه المقالة ثانية فى كتاب لهويسن بعنوان :

— After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism (London, 1988), pp. 178-221.

(٤٥) — Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture, pp. 26-7.

(٤٦) — Jencks. The Language of Post-Modern Architecture' p. 10.

(٤٧) إنظر نقد جنكس للمعتقدات « العقلانية » الحداثية فى :

— Late Modern Architecture. 1980, pp. 131 ff.

(٤٨) المرجع السابق ــ ص ١٤٧ وما بعدها ٠ ويقول هاينريش كلوتز إن العقلانية Rationalism ثبت أنها اقوى رد فعل للوظيفية Functionalism

فى أوربا ·

— Heinrich Klotz. The History of Postmodern Architecture, translated by Radka Donnell (Cambridge, Mass., and London, 1988), p. 210.

وفى صفحة ٢٦٣ يقول كلوتز ان روسى

العقلانية ، يرى « أن الخطـــأ الجسيم فى الوظيفية يكمن فى معارضتها التواصل » ·

(٤٩) — Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, pp. 37 f.

(٥٠) انظر ما تقدم عن هذه النقطة فى الجزء الخاص بجيمسون فى الفصل الثالث ·

(٥١) — Jencks. The Language of Post-modern Architecture, p. 88.

يدافع جنكس عن مفهوم الاجماع وعن مفهوم النطاق العام مما يميزه عن ليوتار الذى هاجم كلا المفهومين ، كما يختلف دفاع جنكس عن دفاع هابرماس عنهما ·

(٥٢) — Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, pp. 42 ff.

يستخدم جنكس لعبة « الأرنب والبطة » ليوضح كيف يتواجد شكلان فى شىء واحد أو صورة واحدة مما يثير معـــانى مختلفة عند المستقبل · وفيما بعد يعود جنكس لهذه النقطة فى تعليقه على التفسيرات والرؤى المختلفة لمتحف شتوتجارت حيث رأى بعض زواره من الشباب أنه النسخة الألمانية من مركز بومبيدو ، أما الكبار فرأوا فيه احياء للعمارة الاغريقية الرومانية أو الكلاسيكية كما عند شنكل Schinkel ·

— Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture, pp. 80 ff.

(٥٣) — Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, pp. 80 ff.

(٥٤) المرجع السابق — ص ٨١ــ٨٢ ·

(٥٥) المرجع السابق ــ يلاحـــظ أن جنـــكس يســـتخدم مصـــطلح Schizophrenic (مزدوج الشخصية) فى وصف ما بعد الحداثة ، وهو ما يختلف عن استعمال حسن وفريدريك جيمسون للمصطلح ذاته الذى يعنى بالنسبة لجنكس حالة واعية لا حالة لا شعورية أو مرضية ·

(انظر مقدمة الطبعة الثانية من كتاب جنكس The Language of Post-Modern Architecture (١٩٧٨ ، ص ٦ ، كما أن جنكس يستخدم هذه

الكلمة على سبيل المجاز للتعبير عن المزاوجة بين طرازين أو أكثر فى تيار ما بعد الحداثة ·

(٥٦) من الغريب أن Casa Baldi لبورتوجيزى بنى فى نفس العقد الذى بنى فيه Pruitt-Igoe ولكن بعده ببضع سنوات · ويلاحظ أن جنكس يذكر طرزاً معمارية عديدة تندرج تحت ما بعد الحداثة — مثل الطراز التاريخى ، والاحيائى — مما يجعل من العسير تحديد بناء معين بوصفه أول بناء بعد حديث ، فكثير من الأبنية مثل أعمال بورتوجيزى أسهمت فى تطوير تلك الاتجاهات بعد الحداثية من قلب الاتجاه الحديث ·

(فى مقدمة الطبعتين الرابعة والخامسة من كتاب جنكس الصادر عام ١٩٧٧ يتحدث جنكس عن مبنى بورتلاند لمايكل جريفز (١٩٨٢) بوصفه « أول صرح فيما بعد الحداثة وأن الباوهاوس أول صرح فى الحداثة ، فعلى الرغم من كل عيوب مبنى بورتلاند فانه يؤكد امكانية البناء بلمسة فنية زخرفية عميقة ، وبايحاء رمزى بالغ ، وبلغة يفهمها قاطنو المبنى »· (طبعة ١٩٨٤ — ص ٧ ، طبعة ١٩٨٧ — ص ٨) · وتشير المقدمتان على الرغم من ذلك الى أن الطبعة الأولى توضح أن هذا المبنى ليس هو الأول من نوعه ·

(٥٧) فى مقال هابرماس الذى كتبه عن العمارة الحديثة وعمارة ما بعد الحداثة (١٩٨١) يقول ان العمارة الحديثة نشأت من « البدايات العضوية والمنطقية لأعمال فرانك لويد رايت Frank Lloyd Wright وأدولف لوس Adolf Loos ، وبلغت أوجها فى أعمال جروبيوس Gropius وميس فان در رو Mies Van der Rohe وكوربوزييه Corbusier والفار ألطو Alvar Aalto ولا يزال هذا الطراز قويا مؤثرا ومترابطا اكثر من غيره منذ عصور الكلاسيكية ، وقد ولد طراز الحداثة بتأثير روح تيار الرواد ، وجاء كامتداد لاتجاه العقلانية الغربية ، وبلغ من القوة حد خلق النماذج التى يحتذى بها · فأصبح فى حد ذاته طرازا كلاسيكيا وأرسى اتجاها ينتهجه الكثير » (ملخص ترجمة لمقال هابرماس

— Die neue Unuebersichtlichkeit. p. 15. in Rose « Habermas and Post-Modern Architecture » ; Australian Journal of Art. Vol. 5 (1986). pp. 113-19.

(٥٨) يوجه بعض النقاد المتشددين من نقاد الحداثة اللوم لجنكس لأنه لا ينتقد الحداثة بالقدر الكافى ، انظر على سبيل المثال الجزء الخاص ببيتر فولر فى الفصل التالى ·

(٥٩) رأينا أن ليوتار يتهم جنكس بتجاهل العناصر التجريبية والريادية في الحداثة ، أما جيمسون فيهاجم عمارة ما بعد الحداثة بوصفها جزءا من ثقافة الرأسمالية ويصف جنكس بأنه معاد للحداثة موال لما بعد الحداثة :

— Ideologies of Theory : Essays 1981-1986 (London, 1988).

وفي مقال آخر يقول جيمسون ان « عمارة ما بعد الحداثة ترتبط بالحداثة المزدهرة التي ترفضها ارتباطا فيه شيء من التطفل » مما يعني أن نظرة جيمسون عن العلاقة بين الحداثة وما بعد الحداثة تتسم بقدر من السلبية يفوق نظرة جنكس · انظر مقال جيمسون :

— « Architecture and the Critique of Ideology » (in Jameson. The Ideologies of Theory, p. 59).

(٦٠) — Jencks. The Language of Post-Modern Architecture (2nd edn), p. 131.

وانظر مقدمة هذه الطبعة والطبعات التالية ·

يرى جنكس أن كل معماري من المنتمين لما بعد الحداثة قد تمرس على يد معماري من المنتمين للحداثة ، فقد كان جنكس نفسه من نقاد الحداثة قبل أن ينتقل الى ما بعد الحداثة :

— The Language of Post-Modern Architecture, p. 90.
— What is Post-Modernism ? p. 15.

(٦١) نشر جنكس قائمة الفروق المميزة بين « الحديث » و « الحديث المتأخر » و« ما بعد الحديث » في :

— Late-Modern Architecture (London and New York, 1980), p. 32.

— « Essay on the Battle of Labels Late-Modernism vs Post-Modernism » in Architecture and Urbanism, Extra Edition (Tokyo, January 1986), entitled « Charles Jencks », p. 213.

(٦٢) عن الفرق بين معماريي ما بعد الحداثة والحداثة المتأخرة يقول جنكس ان المجموعة الأولى يشيدون أبنية تتزاوج فيها الطرز بكل السبل الممكنة بحيث تولد معاني تاريخية وتجارية شعبية ، حيث ان هؤلاء المعماريين يحاولون التواصل مع مختلف الفئات عن طريق هذا الاستخدام الفريد للطرز المعمارية :

— Jencks. Essay on the Battle of the Labels Late-Modernism vs Post-Modernism, p. 227.

(٦٣) — The Language of Post-Modern Architecture (1st edn 1977), p. 93.

يصف جنكس « طراز الملكة آن » الذى ازدهر فى أواخر القرن التاسع عشر فيقول : « هو آخر المحاولات الجليلة لمزج طرز مختلفة ومواد شتي · ونلاحظ أن آرثر بنتي أيضا امتدح حركة الملكة آن لأنها احيت « الشعبى » (انظر حاشية ١٠ فى الفصل الثانى) ، ولكن يلاحظ أن بنتى يؤثر البساطة على الزخرفة كما ينتقد المواد الحديثة التى لا يزال بعض المنتمين لما بعد الحداثة يستخدمونها حتى الآن فى احياء الطرز القديمة أو « الشعبية »

(٦٤) — Jencks. « Essay on the Battle of Labels Late-Modernism vs Post-Modernism, » p. 213.

على العكس من جنكس يذكر هاينريش كلوتز عشر سمات لما بعد الحداثة هى : الاقليمية ـ التمثيل الخيالى ـ رؤية البناء كعمل فنى ـ تعدد المعانى ـ الشعر ـ الارتجال والتلقائية ـ التاريخ والمفارقة الساخرة ـ السياقية ـ تعدد الطرز ـ الخيال والوظيفة ·

Klotz. The History of Postmodern Architecture, p. 421.

ولكن جنكس لا يتفق مع كلوتز فى التأكيد على سمة الخيال ، فيقول « اشك فى التناول الخيالى لما بعد الحداثة ، كما أعتقد أننا نبخسها حقها عندما نركز على التاريخية وتعدد الألوان والاهتمام بالواجهة والزخرفة (وما الى ذلك) ، من الواضح أن جميع هؤلاء الكتاب يغفلون عن بيت القصيد ، ألا وهو أن الحركات المعمارية تقتضى العديد من المحددات ـ على الأقل عشرة ـ فيما يشبه شجرة التطور :

— Essay on the Battle of Labels, p. 235.

(٦٥) — Jencks. Essay on the Battle of Labels, p. 213.

— Late-Modern Architecture, p. 32.

فى هذين المرجعين قائمة طويلة بأوجه الشبة والاختلاف بين الحديث والحديث المتأخر وما بعد الحديث ·

(٦٦) فى الكلمة الأخيرة فى كتاب جنكس The Language of Post-Modern (١٩٨٧) نقد يركز على الأعمال التى تتسمى باسم ما بعد الحديث ولكنها لا ترقى لمقاييس الأعمال الرفيعة فى هذا التيار ·

— Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, pp. 147 ff. (4th edn.) 1984. (٦٧)

(٦٨) نشر أول عمل لجنكس عن الكلاسيكية بعد الحديثة وعنوانه :
Post-Modern (Classicism — The New Synthesis

في عدد خاص من Architectural Design في لندن (مايو/يونية ١٩٨٠) أما كتابه Post-Modern Classicism in Art and — The New Synthesis. Architecture. فقد نشر لأول مرة عام ١٩٨٧ ·

(٦٩) انظر مناقشة جنكس لأعمال الاخوة Krier وغيرهم في :

— The Language of Post-Modern Architecture, pp. 108 ff.

يتحدث جنكس عن احياء فكرة الشعبي فيقول ان أصحابها يرون أن « المصمم أو المعماري أو الباحث التجاري يتدحل لتحقيق القيم التي يويدها ، ولكن في اطار ديمقراطي سياسي حيث يطرح هذه القيم للمناقشه · انظر أيضا المناقشة التالية لتعليقات جنكس عن ضرورة اشتراك فن العمارة في بناء نطاق شعبي جديد (الكلمة الأخيرة في كتابه ١٩٨٤) · وقد تناول هابرماس موضوع المجال الشعبي في :

— Habilitationsschrift. in Habermas. Strukturwandel der Oeffentlichkeit (Darmstadt, 1962).

وكذلك في بعض أعماله الأقرب عن ضرورة « الفعل التواصلي » ، ولكنه حتى الآن لم يتعرض لهذا الجانب من كتابات جنكس عن ما بعد الحداثة · (لم يكن الكتاب المذكور لهابرماس قد ظهر بالانجليزية عند اكتمال هذا الكتاب ، ولكن كان هابرماس قد ظهرت له ترجمة لمقال كتبه عام ١٩٦٤ في احدى الموسوعات عن « المجال الشعبي » The Public sphere وقد نشرت هذه الترجمة في :

New German Critique (Autumn 1974), pp. 49-55

حيث يقول هابرماس : « نقصد بالمجال الشعبي أولا نطاق حياتنا الاجتماعية حيث يمكن تكوين ما يشبه الرأى العام » وحيث « تكون الفرص متاحة لجميع المواطنين » ·

انظر ايضا مقال هابرماس التالي الذى يناقش فيه مفاهيم معينة عند هانا ارندت :

— Hannah Arendt : « On the Concept of Pewer in Juergen Habermas. Philosophical-Political Profiles, translated by Frederick G. Lawrence (Cambridge, Mass, and London, 1935), pp. 173-89.

— Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, p. 147. (٧٠)

(٧١) المرجع السابق ـ ص ٦٠ ·

(٧٢) المرجع السابق ـ ص ١٦٤ · فى نهاية هذه الكلمة الأخيرة (١٩٨٣) يقول جنكس انه من الواضح أن العمارة وحدها لا تستطيع اقامة مجال شعبى جديد بحق « فالمجتمع يتكون بالتفاعل الاجتماعى والسياسى، ولكن يجب على العمارة أن تمثل هذا المجال وتبنى من أجله بطريقة مفهومة »

(٧٣) يختلف وصف جنكس لمفهوم مجتمع ما بعد التصنيع فى الطبعات المختلفة من The Language of Post-Modern Architecture.

ففى مقدمة طبعتى ١٩٧٨ و ١٩٨١ (ص ٧) يتناول فكرة المجتمع بعد الصناعى عند دانيال بل باعتبار أنها توحى بأن « بعض المحظوظين فى الغرب استطاعوا الافلات تماما من مشاكل العمل » ، وفى طبعة ١٩٨٤ (ص ٨) ، يقول ان المجتمع بعد الحديث يتسم أساسا « بطابع المدينية » وهو فى نفس الوقت جزء من « القرية العالمية » بما فيها من اتصالات فورية وتلفيق فورى وتأثير متبادل شامل (كما أن زيادة الانتاج فيه توجه الى التغيير ، والى الطابع الفردى أكثر من ذى قبل بمساعدة التكنولوجيات الجديدة المعتمدة على الكمبيوتر) · وفى الطبعة الخامسة (١٩٨٧) ، يضيف الى لمسات المجتمع بعد الصناعى السابقة أن « معظم الناس فيه يعملون فى مكاتبهم أو بيوتهم لا فى المصانع ، وأن تكنولوجيا المعلومات جعلت الانتاج أكثر ارتباطا بالشخصية الفردية ، وبالأذواق الدولية والمحلية » · (كما يصف جنكس الكمبيوتر بأنه رمز لثمار التكنولوجيا الحديثة ، وهو وصف من شأنه أن يرضى بابيدج) · وقبل ظهور طبعة ١٩٨٧ كان جنكس قد كتب أن « تأثير وسائل الاعلام الدولية ـ بوصفها سمة لمجتمع ما بعد التصنيع ـ ساعدت فى جعل الفن جزءا من القرية الدولية وعالمها الكبير وزادت من عدد الحركات المنشقة عن الحداثة :
What is Post-Modernism ?, 1986, p. 27.

وفى موضع آخر يقول « لقد جعلنا الكمبيوتر نعى الفروض الكامنة وراء بناء ما ، وقد تزايد هذا الوعى أيضا بفضل الدراسات التحليلية فى عالم الفن » ·

Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture. 1987, p. 330.

(٧٤) انظر ما تقدم فى الفصل السابق عن آراء ليوتار حول علاقة ما بعد الصناعى بما بعد الحديث التى تصبح أحيانا علاقة تضاد ، وانظر نقده لعمارة ما بعد الحديث · أما بالنسبة لمفهوم جنكس عن علاقة الحداثة وما بعد الحداثة بالصناعى وما بعد الصناعى فيلاحظ أن جنكس يرى أن المنتمين لتيار ما بعد الحداثة لازالوا حداثيين بعض الشيء من حيث « الحساسية » و « استخدام التكنولوجيا الحالية » ·

The Language of Post-Modern Architecture, p. 5.

كما يقول فى موضع آخر « ان المجتمع بعد الصناعى لازال يعتمد أساسا على الصناعة مهما ارتقت هياكل القوى الاقتصادية فيه الى درجة أرقى من التنظيم – حيث أجهزة الكمبيوتر وتبادل المعلومات واقتصاد الخدمات

Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture. pp. 346-7.

(٧٥) — Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture, p. 271.

(٧٦) على سبيل المثال انظر :

— Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, p. 5.

(٧٧) المرجع السابق ·

(٧٨) غلاف : — Jencks. What is Post-Modernism ?

(٧٩) — Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture, pp. 51-2. —

يقول جنكس « كلتا اليدين تاتمران بالعقلين ، فالماضى يرسم الحاضر والحاضر يرسم المستقبل ، والمعنى أن الفن والثقافة لا يولدان الا من خلال ذاتيهما ، الا أن هذه الفكرة عن ذاتية الابتكار تظل مجرد تفسير حتى لو كان فيها هجاء مناسب للانغلاق الحداثى على الذات » ·

(٨٠) على سبيل المثال انظر الكلمة الأخيرة عن الكلاسيكية بعد الحديثة فى طبعة ١٩٨٤ وما بعدها من كتاب جنكس The Language of Post-Modern Architecture حيث يتناول جنكس الشخصية العامة لكلاسيكية ما بعد الحداثة · ومن ناحية أخرى يقولماريانى « الموضوع

هو الفنان ، والقلائد تمثل مجد الفنان ، ان الرسم يعبر عن العقل (الرأس) وعن الروح ، والشخصان ينظران الى بعضهما البعض كما لو كانا ينظران فى مرآة • فالصورة واحدة لكليهما ومن ثم فهى مفهوم يتعلق بالرؤيا وليست أمرا تقليديا • انظر •

— Hugh Cumming. « Carlo Maria Mariani. An Art and Design Interview by Hugh Cumming », in Art and Design, Vol. 4, nos. 516 (1988), p. 18).

(٨١) أشرت الى دراستى لطبيعة المزاوجة التى تدين المفارقة الساخرة والمحاكاة التهكمية فى الأدب الحديث فى :

Parody / Meta-Fiction (London, 1979).

وقد أشارت ليندا هاتشيون الى هذا الكتاب فيما كتبته عن المحاكاة التهكمية وما بعد الحداثة • وذكرت فى حاشية ٣٧ فى الفصل الثالث اعتراضى على رأى هاتشيون أن المزاوجة التى تتبدى فى المحاكاة التهكمية تستوى مع المزاوجة التى تظهر فى عمارة ما بعد الحداثة التى يصفها جنكس ، بحيث نذهب الى المساواة بين المحاكاة التهكمية وما بعد الحداثة ، وكان إعتراضى على أساس أن هذا الرأى يغفل عن طبيعة استخدام جنكس لمصطلح المزاوجة فى مجال العمارة ، كما يغفل عن العوامل الأخرى المشتركة فى تكوين المحاكاة التهكمية (مثل توليد الاحساس بالكوميديا أو السخرية) ، أو المشتركة فى تكوين عمارة ما بعد الحديث • والأفضل من وصف المحاكاة التهكمية بأنها حديثة أو بعد حديثة أن ننظر اليها على أنها أسلوب استخدم منذ وقت بعيد وحتى العصر الحديث لأغراض مختلفة ، ولكنها احتفظت بخصائص معينة (مثل سمة المزاوجة والتأثير الساخر) بصرف النظر عن الفترة التاريخية التى استخدمت فيها ، بحيث ظلت أيضا محاكاة تهكمية فى الأزمنة التالية •

— Achille Bonito Oliva. Transavantgarde International (٨٢) (Milan, 1982), pp. 44 ff.

يجد القارىء هنا نقدا لليوتار الذى هاجم جنكس وبونيتو أوليفا فى عام ١٩٨٢ لتجاهلهما العناصر التجريبية فى الحداثة ، ومحاولة تقويض دعائم ميراث الرواد • انظر :

Lyotard. The Postmodern Condition, p. 73.

كما انتقد اوليفا بدوره ليوتارد لأنه لم يعط تعريفا للدور الفعال للفنان رغم ادراكه ضرورة تغيير الحديث • انظر المرجع المذكور

لاوليفا ، ص ٤٤ وما بعدها ·

(٨٣) — Jencks. What is Post-Modernism ? p. 23.

يلاحظ أن جنكس يستخدم مصطلح ما بعد الريادية مشيرا الى شكل بعد حديث للريادية ، وليس الى استحالة تواجد ريادية بعد حديثة مثلما قال بعض النقاد من بيتر برجر الى روزاليند كراوس · (على سبيل المثال ، انظر تعليق بيتر على موت الريادية فى كتابه :

— The Theory of the, Avant-Garde (Manchester and Minneapolis, 1984).

وانظر أيضا :

— Rosalind Krauss. The Originality of the Avant-Grade and Other Modernist Myths (Cambridge, Mass., and London, 1986).

كما أشرت الى أن استعمال مصطلح الريادية عند بعض النقاد الحداثيين لا يعنى استبعاده من قاموس الفنانين بعد الحداثيين أو استبعاده من أغراض وأهداف أخرى ـ خاصة أننا لا نجد أيا من الرواد الحداثيين حتى الآن قد استنفد (أو جسد تجسيدا كاملا) كل معانى الريادية التى وصفها سان سيمون كما أوضحنا فى الفصل الثانى · انظر :

Margaret Rose. « The Concept of Avant-Garde : from the Modern to the Post-Modern » in Agenda, 1/2 (1988), pp. 23-4.

(٨٤) Jencks. The Post-Avant-Garde, p. 17.

(٨٥) — Jencks. What is Post Modernism ?, pp. 24 and 27.

(٨٦) جنكس ـ المرجع السابق · (يتفق جنكس مع Michael Greenhalgh فى أن لوحة مدرسة أثينا لروفائيل وهى «نواة» الكلاسيكية) · لجنكس تعليقات أخرى على ماريانى فى كتاب عن ما بعد الحداثة (١٩٨٧) ، مع تعديلات طفيفة على تفسيره لصورة « اليد تأتمر بأمر العقل » لماريانى، بحيث ينظر اليها على أنها تسخر من الحداثة الى حد ما · انظر :

— Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture, pp. 51-2.

يناقش جنكس أيضا (١٩٨٦) مثلا آخر يتناول فيه الطرازين الحديث والكلاسيكى وهو رسم لبيتربليك بعنوان « اللقاء » أو « طاب يومك يا مستر هوكنى » ، حيث تجد أن لوحة « اللقاء » لكوربيه تشكل أساسا لتصوير

لقاء ثلاثة من فنانى البوب وهم بليك هوكنى وهودجكين Hodgkin
بل نجد فتاة جالسة على لوح انزلاق وهى فى الحقيقة تحوير لتمثال
أفروديت الجالسة القرفصاء (انظر صورة تمثال أفروديت الموجود فى رودس
ويقول جنكس فى What is Post-Modernism ? (ص ٢٣) ان الفن بعد
الحديث يرجع الى الستينات من القرن العشرين تقريبا مع الابتعاد عن
الحداثة من خلال فن البوب ، والواقعية الفائقة ، والواقعية التصويرية ،
والواقعية السياسية والرمزية ، والرسم التصويرى الجديد ، ومذهب عبر
الريادية ، والتعبيرية الجديدة ومجموعة أخرى من الحركات المفتعلة
بعض الشيء •

(٨٧) على سبيل المثال انظر :

Jencks- What is Post-Modernism ?, p. 14.

يقول جنكس « ان ما بعد الحداثة ـ مثلها مثل الحداثة ـ تختلف من
فن لآخر من حيث الدافع اليها ونطاقها الزمنى » ، ولكن يلاحظ أن الأعمال
التى ينتقيها جنكس كمثال للفن بعد الحديث لا تحظى بالضرورة بقبول
الجميع دون استثناء بعضا • ففى نبذة كتبتها آن جريجورى Ann Gregory
عن كتاب جنكس (١٩٨٧) عن ما بعد الحداثة ـ الذى يستعرض فيه
أعمال ماريانى وغيره من كلاسيكيى ما بعد الحداثة تقول جريجورى ان
هذا الفن ليس جديرا بالاهتمام النقدى الجاد ، فشأنه كالوجبات السريعة
تستهلك بسرعة ثم تنسى :

— Modern Painters. Vol. 1, no. 1 (Spring 1988), pp. 96-7).

(٨٨) تتكرر هذه الصورة المجازية فى كتاب جنكس وتستخدم لوصف
بعض المتشددين فى تيار الحركة الحديثة كبيوريتانيين قدامى :

— Jencks. What is Post-Modernism ?, p. 16).

(٨٩)
قبل ذلك بعام كتب جنكس مقالا عن معرض شتوتجارت بعد استكماله
وقال « بما أن الحداثيين جعلوا الصدق البنائى بمثابة تعويذة ، أصبح
ما بعد الحداثيين يؤكدون على أن الخداع وارد فى كل ألوان الفنون » •
انظر :

— Charles Jencks. « Translating Past into Present : Post Modern Art and Architecture » in Country Life (21 November, 1985). pp. 162 ff.

وبعد ذلك كتب جنكس أن عمارة ما بعد الحديث استمدت من الحداثة

سمتين : المفارقة الساخرة ، والكلاسيكية ، وانها أبرزت هاتين السمتين ولم تخفهما ·

(٩٠) صمم بئر السلم فى متنزه لانزدون فى لندن باستخدام احدى حيل الحداثة التى تبين الاستخدام الحرفى للتصميم ، وتعكس اتجاه ما بعد الحداثة نحو مزج الاستخدام الحرفى بغرض أداء وظيفة معينة وبغرض الزينة ، بحيث يجتمع الطراز الحديث مع الطرز الكلاسيكية فى هذه الزينة ، كما أن ظهور طبقات مختلفة من المواد فى بئر السلم يعطى نمطا كلاسيكيا زخرفيا · (انظر صورة بئر السلم فى الجزء الخاص « بمكتبة العمـارة » فى كتاب جنكس) ·

Towards a Symbolic Architecture : The Thematic House (London, 1985), pp. 175-83.

وانظر حاشية رقم ١٧ فى هذا الكتاب ·

(٩١) — Jencks. What is Postmodernism ? p. 17.

(٩٢) المرجع السابق · فى تعليق آخر يتحدث جنكس عن نموذج « الأكروبول » القابع فوق منطقة انتظار السيارات فى المعرض (المرجع السابق) ، ويرى أن هذه مزاوجة بين طرز متقابلة وهى ملمح من مـلامح « التعددية التى يعدها ليوتار وآخرون من السمات الأساسية فى ما بعد الحداثة » · وهذا هو الموضع الوحيد فى كتاب جنكس (١٩٨٦) الذى يوافق على قيمة تعريف ليوتار لما بعد الحداثة · ويعود جنكس مرة أخرى الى ليوتار فى كتابه :

Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture, p. 271.

ويشير الى رأى ليوتار فى أن حالة ما بعد الحداثة تنبع من الصراع بين مختلف ألوان التلاعب اللغوى التى تفتقر جميعها الى المرجعية المطلقة، ويستلهم جنكس فكرة التلاعب اللغوى فى تفسير الطرز المختـلفة التى يراها فى معرض شتوتجارت ، ولكنه فى هذا الكتاب نفسه (ص ١٢) لا يلبث أن ينتقد مفهوم ليوتار عن ما بعد الحديث ·

(٩٣) استخدم جنكس لفظ Schizophrenic (مزدوج الشخصية) على سبيل المجاز الذى لا يحمل أية دلالات مرضية وانما يقصد به وصف طبيعة الامتزاج فى عمارة ما بعـد الحداثة ، ولكنه فى هذه الفقرة يبدو انه يشير الى الثقافة الحديثة وسماتها التى تقترب من الاعياء ·

(٩٤) — Jencks. What is Post-Modernism ? p. 34.

ينتقد جنكس هنا من يعرفون ما بعد الحداثة بما ليس فيها ، مثـل روزاليند كراوس

(٩٥) المرجع السابق ـ ص ٣٨ ·

(٩٦) انظر حاشية ٧٣ والجزء الذى تشير اليه فى هذا الكتاب ·

(٩٧) انظر الجزء الخاص بجيمسون فى الفصل الثالث ·

(٩٨) انظر حاشية ٧٣ مرة أخرى ·

أى أنه على الرغم من أن عمارة ما بعد الحديث نشـأت فيما يبدو من قلب مجتمع ما بعد التصنيع ، فان قيام مجتمع ما بعد التصنيع ليس فى حد ذاته السبب الوحيد فى ظهور ما بعد الحديث ·

(١٠٠) — Jencks. What is Post-Modernism ?, p. 39.

(١٠١) المرجع السابق ـ ص ٣٨ ·

(١٠٢) المرجع السابق ·

(١٠٣) انظر الجزء الخاص بجيمسون فى الفصل الثالث ·

(١٠٤) — Jencks. What is Post-Modernism ?, p. 42.

ينتقد جنكس ليوتار لأنه يخلط ما بين الحداثة والشكل الريادى الثورى الذى ينتمى الى الحداثة المتأخرة ·

(١٠٥) انظر مناقشة هذه النقطة فى المقدمة ، وفى الجزء الخاص بليوتار فى الفصل الثالث ·

(١٠٦) — Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture, p. 12.

(١٠٧) انظــر :

— Charles Jencks. « Deconstruction : the Pleasure of Absence », in Architectural Design, Profile 72, « Deconstruction in Architecture, » Vol. 58, nos. 3/4 (1988), p. 17.

(١٠٨) انظـــر :

— Mark Wigley. « Deconstructionist Architecture » in Philip Johnson and Mark Wigley. Deconstructive Architecture (New York, 1988), p. 16.

يمكن أن نطلق على هذه المشروعات لفظ deconstructivist لأنها مستوحاة من الانشائية Constructivism وفي الوقت نفسه تمثل انفصالا حادا عنها ، وقد تجنبت فى هذا الكتاب استخدام مصطلح deconstructive كمرادف لكلمة deconstructionist نظرا لهذا الاستخدام الحديث للمصطلح بهدف ربطه بنوعيات بعينها من العمارة التفكيكية ·

(١٠٩) انظر :

— Peter Eisenman : « An Architectural Design Interview by Charles Jencks' in Architectural Design, Vol. 58, nos. 3/4 (1988), Profile 72, « Deconstruction in Architecture » (London, 1988), p. 58.

حيث تجد مبررات عدم قبول أيزنمان لاطلاق لفظ Deconstructivist على أعماله ·

(١١٠) — Wigley. « Deconstructivist Architecture, » p. 11.

(١١١) المرجع السابق :

(١١٢) المرجع السابق ـ يلاحظ على الرغم مما يقوله ويجلى أن أعمال الانشائيين Constructivist فى العشرينات من القرن العشرين كانت فى نظر مفسريها بمثابة الأساس للاستطيقا العضوية والوظيفية فى الحداثة ، وبمثابة طليعة تيار الحداثة التجريبية لمدرسة الباوهاوس ·

(١١٣) انظر حاشية ١٠٩ ·

(١١٤) — Jencks. « Peter Eisenman : an Architectural Design Interview », p. 58.

وانظر حاشية ١١٢ ·

(١١٥) انظر المرجع السابق بالذات لجنكس ، ص ٥٣ وما بعدها ·

(١١٦) انظر المرجع السابق لجنكس ـ ص ٥٣ ، والتعليقات التالية عن تسكومى ·

(١١٧) انظر المرجع السابق لجنكس ـ ص ٥٤ · يذكر هال فوستر أيزنمان كمثال لاتجاه ما بعد البنيوية فى حركة ما بعد الحداثة ، فى

— Hal Foster. « Post Modern Polemics » in Recordings : Art Spectacle, Cultural Politics (Washington, 1985), pp. 131-2.

أما روبرت ستيرن فيعد ايزنمان مثالا لفنان منشق ، لا تقليدى فى

اتجاه ما بعد البنيوية داخل تيار ما بعد الحداثة ، ويقرنه ببعض الكتاب أمثال :

— Marshall McLuhan — Norman O. Brown — William S. Burroughs

الذى كان ليزلى فيدلر يعدهم مثالا لنزوع ما بعد الحداثة نحو ما بعد المذهب الانسانى فى الستينات · انظر :

Robert Stern. « The Doubles of Post-Modern », in The Harvard Architectural Review, Vol. 1 (Spring 1980), p. 83.

(انظر أيضا الفصل السادس لمزيد من التفاصيل عن مقال ستيرن (١٩٨٠) وانظر الحواشى السابقة عن فيدلر وبل)

أما أيزنمان نفسه فيختلف مع جنكس الذى وصفه بأنه من أصحاب ما بعد الحداثة بمفهوم ايهاب حسن أو بمفهوم ما بعد البنيوية ، حيث يصر أيزنمان أنه مجرد واحد من أصحاب ما بعد الحداثة فحسب ، كما ينتقد ما بعد الحداثة بالمفهوم الذى يدافع عنه جنكس · انظر :

Jencks. « Peter Eisenman : an Architectural Design Interview », pp. 53 f.

(١١٨) — Jencks. « Peter Eisenman : an Architectural Design Interview ; pp. 53 f.

يستخدم أيزنمان فى هذا الحديث مصطلحات تحتاج الى مزيد من فهم الفرق بين الاستخدامات الحالية لمصطلح « ما بعد الحداثة » · ففى موضعين من هذا الحديث (ص ٥٤ ، ص ٥٦) يرى أيزنمان أن الخلاف بين الاستعمالات الحالية يرجع الى اختلاف الأيديولوجيات ، ولكن فى الحقيقية أن ثمة خلافات أخرى أكثر تحديدا سواء من حيث الأسلوب أو التصميم كما يتضح من قائمة المحددات الثلاثين التى يفرق جنكس فيها بين الحديث والحديث المتأخر وما بعد الحديث ·

انظر : — Jencks. Late Modern Architecture, p. 32.

كما يقول جنكس ان « الأساليب المجازية البلاغية » التى وصفها هو وأقرانه من المنتمين لتيار ما بعد الحداثة بخلاف ايهاب حسن وأتباعه ، هى « الموضوعاتية ، والتمثيل ، والمغزى ، والتواصل ، والذاكرة » · ويبدو أن جنكس يرى أن مفهومه عن مابعد الحداثة ينطبق على ايزنمان لحديثه عن اثراء اللغة المعمارية (المرجع السابق لجنكس ــ ص ٥٩) ، ولكن ايزنمان نفسه يوضح أن معنى ما بعد الحداثة لديه يختلف عن معناها عند جنكس

فى ضوء فلسفة التفكيك فيقول ان « الاثراء » لا يعنى اضـفاء قيمة جديدة على شىء ما ، بل الكشف على ما اضفته القيم القديمة » ٠

(١١٩) انظر :

Bernard Tschumi. « Parc de la Villette, Paris », in Architectural Design, Vol. 58, nos. 3/4 (1988), Profile 72, « Deconstruction in Architecture » (London, 1988), p. 33.

حيث ان بودريلار ينـــدرج ضمن صفوف ما بعـد الحداثة فمن العجيب أن مشروع بارك دى لافيليت الذى لم يكن قد تم عندئذ ، استنكره بودريلار كما استنكر مركز بومبيدو فى :

The Ecstasy of Communication, pp. 130 f.

حيث يعتبره أحد المساحات العامة التى يغزوها الاعلان ٠

(انظر الحاشية الخاصة بنقد بودريلار لمركز بومبيدو فى الفصـل الثالث) ٠

(١٢٠) انظر ما تقدم عن ويجلى فى ص ٧ من Architectural Design Profile 72. اشارة الى ندوة تيت جاليرى Tate Gallery والمجموعة الأكاديمية Academy Group عن التفكيك والتى عقدت فى تيت جاليرى عام ١٩٨٨ ، وتضمنت وصفا لمشروع Parc de la Villete ، ويجد القارىء تعليقا على النقاط التى يتفق فيها كل من تسكومى وأيزنمان مع مفهوم ويجلى عن التفكيك فى فن العمارة من خلال تحدى الأعراف المعمـارية ، ولكن تسكومى وأيزنمان « يختلفان مع فكرة أيزنمان عن التفكيك باعتبارها مخالفة لمذهب ديريدا » ٠

(١٢١) انظـــر تعليقـــات Andrew Benjamin عن هذا الموضوع فى :

« Derrida, Architecture and Philosophy, in Architectural Design Vol. 58, nos 3/4 (1988), Profile 72.

« Deconstruction in Architecture » (London, 1988), pp. 8-11.

Bernard Tschumi. « Parc de la Villette, Paris » pp. 33-9.

(١٢٢) -- Bernard Tschumi. « Parc de la Villette, Paris », p. 38.

(١٢٣) المرجع السابق — ص ٣٨ ـ ٣٩ ٠ يبدو أن مقولة تسكومى تنطبق على كثير من الأعمال المعمارية التى يصنفها جنكس تحت بند ما بعد الحداثة استنادا لتأكيده على أهمية التعبير عن تعقد الطرز والمعانى فى عمارة ما بعد الحداثة ٠

(١٢٤) انظر ما تقدم عن وصف هذه المحددات فى الجزء السابق من هذا الكتاب • يذكر جنكس أن المزاوجة احدى محددات ما بعد الحداثة وأن « المنتمين لتيار ما بعد الحداثة يستخدمون كل ألوان المزاوجة فى أبنيتهم ـ بما يولد مختلف المعانى التاريخية والتجارية والشعبية ـ لأنهم يحاولون التواصل مع جماعات شتى باستخدام هذه الطرز » •

— Jencks. Essay on the Battle of the Lab a/s p. 227.

(١٢٥) المرجع السابق ـ وانظر حاشية ١١٢ •

(١٢٦) — Jencks. What is Post-Modernism ? p. 48.

يقول ليوتار ان مفهوم ما بعد الحداثة عند جنكس يستند الى اعتقاده فى مقولة « كله ماشى » ، ولكن جنكس يعترض قائلا ان ناقد ما بعد الحداثة لابد أن يصدر احكاما تنطوى على قيمة بدلا من الأخذ بنسبية ليوتار والآخرين •

(١٢٧) تبدأ هذه الفقرة المأخوذة من كتاب جنكس (١٩٨٦) بالاشارة الى :

Peter Fuller. Images of God : the Consolation of Lost Illusions, 1985.

والى دعوة فولر الى « روحانية جديدة تقوم على الاستجابة الخيالية والدنيوية للطبيعة ذاتها » • ويقول جنكس ان ما بعد الحداثة عند فولر وعند جنكس نفسه « تسعى نحو بناء رمزى مشترك من ذلك النوع الذى يقدمه الدين ، ولكن بدون ديانة » • ورغم اتفاق جنكس مع أفكار فولر فى هذا المقام ، فقد توصل فولر فيما بعد الى لون مثالى لما بعد الحداثة (كما سنرى فى الفصل الخامس) يستبعد أية مزاوجة أو محافظة على الحديث •

(١٢٨) — Charles Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture, p. 7.

(١٢٩) فى ص ٣٢٩ من المرجع السابق يقول جنكس « في كلاسيكية ما بعد الحديث تستحيل معانى الحداثة والكلاسيكية وقيمها وأشكالها الى مزيج متجانس » •

(١٣٠) انظر المرجع السابق لجنكس ـ ص ١٧٦ •

(١٣١) المرجع السابق ـ ص ٤٠ وما بعدها •

(١٣٢) — Jencks. Post-Modernism, the New Classicism in Art and Architecture, p. 8.

(١٣٣) انظر خاتمة الفصل الثالث عن تصنيف فوستر لشنابل Schnabel على أنه ينتمى الى الاتجاه المحافظ الجديد فى مذهب ما بعد الحداثة •

(١٣٤) انظر ما تقدم عن فوستر في خاتمة الفصل الثالث ·

(١٣٥) نشرت النبذة التى كتبها Levin عن شنابل Schnabel
فى : The Village Voice (18 November 1986).

واعيد طباعتها فى :

Kim Levin. Beyond Modernism : Essays on Art from the 70s and 80s (New York, 1988), pp. 223-5.

وعلى الرغم من أن سوزى جابليك اعتبرت شنابل من ممثلى ما بعد الحداثة :

Suzi Gablik. Has Modernism Failed ? (New York and London, 1984) pp. 88 ff.

فقد رأينا أن نظرتها عن من بعد الحداثة بمعنـاها « كله ماشي » تتناسب مع نسبية ما بعد الحداثة التفكيكية أكثر من مفهوم جنكس عن ما بعد الحداثة ·

(١٣٦) — Carolyn Christov-Bakargiev. « Interview with Carlo Maria Mariani : in Flash Art, no. 133 (April 1987), p. 60.

فى هذا العدد صورة للبورتريه الذى رسمه ماريانى عام ١٩٨٦/١٩٨٧ لشنابل فى زى كلاسيكى وخلفه أطلال أعمدة قديمة ، ويوضح الحديث مع ماريانى أنه لايعترض على استخدام المفارقة الساخرة فى أعماله ، وأن تصويره لشنابل وخلفه الأعمدة المهدمة بأسلوب الكلاسيكية الجديدة ربما يعمق مستوى المفارقة الساخرة من وجهة نظر أولئك الذين يرون الفناجين المتكسرة فى أعمال شنابل كملمح أساسى فى ما بعد الحداثة التفكيكية ·

(١٣٧) انظر حاشية ١٣٥ ·

(١٣٨) انظر الجزء الخاص بفوستر فى خاتمة الفصل الثالث ·

(١٣٩) انظر استعراض هذه النقطة في التصـدير وفى الفصـل السادس · يلاحظ أن استخدام الصفات adjectives ومشتقاتها للتمييز بين لونين أو أكثر من النظريات أو الأمثلة المتعلقة بما فى بعد الحداثة لا يقتضى بالضرورة عدم الخلاف والتنـاظر بين أصـحاب هـذا اللون وأصحاب ذاك · ولذلك فاذا ما انسحب لفظ ما بعد الحداثة على منظر أو ممارس للنظرية فالأحـرى أن نتفهم ما يقصـده المنظر أو المـارس بالمصطلح على وجه الدقة ، والاختلافات بينه وبين الآخرين ، وذلك قبـل أن نناقش مدى ملاءمة هذا المصطلح له ·

(١٤٠) — Robert Rosenblum. The Dog in Art From Rococo to Post-Modernism (New York, 1988), pp. 110-13.

(١٤١) المرجع السابق ـ ص ١١٣ ·

(١٤٢) المرجع السابق ـ ص ١١١ ·

(١٤٣) — Baudrillard. Simulations, p. 136.

(١٤٤) المرجع السابق لبودريلار ـ ص ١٣٨ وما بعدها ·

(١٤٥) — Jacques Derrida. The Truth in Painting, translated by Geoff Bennington and Ian McLeod (Chicago and London, 1987), p. 150.

فى ص ١٧٥ ـ ١٨١ يتناول ديريدا وصف آدامى لانتحار والتر بنجامين صاحب : The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.

انظر أيضا تعليق أندرو بنجامين على ما كتبه ديريدا عن آدامى فى :

— Christopher Norris and Andrew Benjamin. What is Deconstruction? (London and New York, 1988), pp. 44 ff.

(١٤٦) فى حقيقة الأمر أن الكثير من المعلقين يضعون تاف ضمن المتأثرين بنظريات بودريلار ·

انظر مثلا :

— Douglas Kellner. Jean Baudrillard : from Marxism to Postmodernism and Beyond (Oxford and Cambridge, 1989), p. 113.

والحواشى الملحقة ·

(١٤٧) — Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture, p. 11.

(١٤٨) المرجع السـابق ·

(١٤٩) المرجع السابق ـ ص ٢٢ ·

(١٥٠) المرجع السابق ـ ص ٢٤ وما بعدها ·

(١٥١) — Jencks. What is Post-Modernism ? p. 48.

(١٥٢) — Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture, p. 36.

(١٥٣) المرجع السابق ـ ص ٢٧١ ·

(١٥٤) انظر الحواشى السابقة عن اتفاق جنكس مع ليوتار فى هذا

الموضوع ولمزيد من المناقشة النقدية لاسراف ليوتار فى تقديم مفهوم التعددية فى مواجهة « الكلية » انظر مقال جنكس :

— « Post-Modernism and Discontinuity », in Architectural Design, Vol. 57, nos. 1/2 (1987), Profile 65, p. 6.

(١٥٥) — Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture. p. 271.

(١٥٦) المرجع السابق ــ ص ٢٧١ـ٢٧٢ ·

(١٥٧) المرجع السابق ــ ص ٢٧٢ ·

(١٥٨) الكلمة اليونانية dialektike المقابلة للفظ « جدل » فى الانجليزية ربما تعنى فن المحادثة ، وقد كان سقراط يرى أن الجـدل هو فن المحادثة التى تستهدف توضيح المفاهيم · انظر :

Jencks. The Language of Post-Modern Architecture, pp. 131-3.

حيث يستعمل جنكس لفظ « الجدل » للاشارة الى الخطاب بوصفه محـــادثة ·

وعلى النقيض من أشكال الجدل السابقة على هيجل ، فقد جاء هيجل فى القرن التاسع عشر بشكل من أشكال الجدل يوحى بأن التاريخ ذاته جزء من الجدل الذى يسمو بالعقل أو الروح الى مزيد من الوعى بالذات · أما الجدل السقراطى فلا يرتبط عادة بالحوار بين الأشكال التاريخيــة ، ولكن عندما يتهيأ له مثل هذا الارتباط ــ كما فى رؤية جنكس لمشروع شتوتجارت ــ فاننا لا نرى التاريخ يمثل جزءا من الارتقاء نحو درجة أعلى من الوعى الكلى أو التجريدى كما فى أعمــال هيجـل وانمــا نرى فردا أو جماعة يضعون طرازا تاريخيا بجانب طراز تاريخى آخر مناقض له لبيان الفروق بينهما ومميزات كل منهما ·

(١٥٩) انظر المبدأ الأول فى المبادىء التى يطرحها جنكس لما بعد الحديث فى :

— Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture, pp. 329 f.

وانظر ملخص تلك المبادىء فى هذا الكتاب ·

(١٦٠) المرجع السابق ــ ص ٥١٣ · يشير جنكس كذلك فى ص ٣٢ الى تعاون جديد بين معماريى ما بعد الحداثة ونحاتيها وفنانيها كما يتضح فى كثير من أبنية ما بعد الحديث ·

(١٦١) المرجع السابق ـ ص ٣٢٩ وما بعدها · انظر أيضا :

— Jencks. The New Classicism and its Emergent Rules, » in Architectural Design, Vol. 58, nos. 1/2 (1988), Profile 70, pp. 26 ff.

(١٦٢) — Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture, p. 338.

رأينا أن فريدريك جيمسون وأتباعه أعادوا تفسير المعارضة فى عمارة ما بعد الحداثة على أنها شكل من أشكال « المحاكاة التهكمية العمياء » وهو تفسير ينحو نحو بودريلار (انظر ما تقدم عن مفهوم المعارضة عند جيمسون فى الفصل الثالث) · وفى مقابل هذا التفسير يمكن القول بأن وظيفة المعارضة هى مثل وظيفة المحاكاة التهكمية ، الا وهى المزاوجة بين طرز وأنساق شتى، على الأقل كما فى بعض الأعمال الفنية والمعمارية بعد الحديثة : (انظر مثلا (Rose. Parody/Meta-Fiction

ويلاحظ أن جنكس يصف المحاكاة التهكمية هنا بأنها من الأجناس الفنية الدنيا ، الا أنه يشيد بها فى موضع آخر حيث يقول « من فضائل المحاكاة التهكمية الطرافة والاقتدار فى معالجة القوالب الموروثة (الكليشيهات) والأعراف ، وتلك بعض عناصر التواصل الأصيل فى ما بعد الحداثة » ·

— The Language of Post-Modern Architecture, p. 93.

(١٦٣) انظر الحاشية السابقة · قد تستخدم المحاكاة التهكمية العديد من الرموز مثلها فى ذلك مثل المفارقة الساخرة · انظر ما يتعلق بالمحاكاة التهكمية عموما فى :
— Rose. Parody/Meta-Fiction.

وبالمثل فقد تجمع المعارضة بين طرز متعددة بوضع الواحد فوق الآخر كما يقول جنكس نفسه فى أعماله المبكرة · (انظر المبدأ العاشر عند جنكس حيث يدرج المفارقة الساخرة والمزاوجة والاقتباس التلفيقى معا) ·

(١٦٤) يدرك جنكس أن المزاوجة قد تقترن بتوليد الغموض أو التناقض فى ما بعد الحداثة ، مما يذكرنا بالفروق العديدة بين أنواع المحاكاة التهكمية المستخدمة فى فنون وآداب ما بعد الحداثة ، مثل الفرق بين المحاكاة التهكمية العامة والخاصة والمحاكاة الهجائية والساخرة · وفى تلك الحالات جميعا تمزج المحاكاة بين نص وآخر ، الا أنه فى المحاكاة الهجائية فان نصا ما يكون عموما بمثابة عين الهدف بالنسبة للنص الآخر ، وفى حالة المحاكاة الساخرة نجد نصوصا مختلفة يعكس بعضها البعض

أو يعدل بعضها معنى الآخر ، أو بما يزيد من التنوع أو التعقيد فى النص موضع المحاكاة ·

(١٦٥) — Jencks. What is Post-Modernism ? p. 9.

(١٦٦) — Rose. « Parody/Post-Modernism, » in Poetics, Vol. 17 (1988), pp. 49-59.

(١٦٧) — Jencks. Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architeecture, p. 342.

(١٦٨) فى المرجع السابق لجنكس (ص ٣٤٥) نجد القائمة الكاملة « للصور المجازية الجديدة » ·

وهي : المفارقة	paradox
الارداف الخلفى	oxymoron
الغموض	ambiguity
المزاوجة	double-coding
الهارمونية المتنافرة	disharmonious harmony
التضخيم	amplification
الحـــذف	ellipsis
التعقد والتناقض	Complexity and Contradiction
المفارقة الساخرة	irony
الاقتباس التلفيقى	eclectic quotation
الصدى	anamnesis
قلب التراكيب لأغراض التعبير	anastrophe
التصالب	chiasmus
الحذف والحت	elision and erosion

(١٦٩) المرجع السابق ــ ص ٣٤٦ ·

يرى جنكس أن القائمة السابقة ربما تعكس « احساسا بالضياع وراء توجهات كثيرة يمكن أن تحمل البادئة Post (ما بعد) ، وأن استخدام توينبى للمصطلح فى الأربعينات والخمسينات يعبر عن احساس بالأسى (انظر الفصل الأول حيث تجد نظرة مختلفــة بعض الشىء الى استخدام توينبى للمصطلح فى تلك الفترة) ·

(١٧٠) المرجع السابق لجنكس ـ ص ٢٧٢ · فى هذا المرجع نجد الحديث الذى دار بين جنكس وجيمس ستيرلنج حـول القيمـة الرمزية لمركز الروتندا ، حيث يشير ستيرلنج أن الدوائر الثلاث المكونة للشبكة الحديدية التى تغطى بالوعة الصرف لا تشير الى أى رمز مقدس كالثالوث مثلا وانما تمثل مجرد مقطع عرضى من كابل كهربائى ·

(١٧١) المرجع السابق لجنكس ـ ص ٢٩٤ وص ٣٤٦ ·

(١٧٢) المرجع السابق لجنكس ـ ص ٣٠٢ · ينتقد جنكس ارتباط فكرة موت المؤلف بعمارة ما بعد الحديث ·

(١٧٣) المرجع السابق ـ ص ٢٥٠ · يقول جنكس « ان المشاهد هو الذى يعطى التفسيرات الممكنة التى ترتد اليه : أى الحضـور فى المركز الغـائب » ·

(١٧٤) المرجع السابق ـ منذ عدة سنوات كتب برادبورى وماكفرلين يقولان : « اذا كانت الحداثة هى القوة الخيالية الكامنة فى الوعى ، والتى « تحول نبضات الهواء الى رؤى » كما يقول جيمس ، فانها أيضا وعى بالضرورة التى تمثل الكارثة فى عالم الزمان ، أو كما يقـول ييتس :

« Things fall apart ; the centre cannot hold ».

— Malcolm Bradbury and James McFarlane (eds.). Modernism 1890-1930 (Harmondsworth, 1976), p. 26.

الفصل المعنون : « The Name and Nature of Modernism »

(١٧٥) يقول جنكس « ان الحداثة تنظر للماضى بنظرة مزدوجة ، فهى عازمة على استبقاء عناصر الماضى والحفاظ عليها ، وفى الوقت نفسـه عازمة على المضى قدما للأمام · وهى شغوفة بالاحياء ولكنها تود الخلاص من صيغ الماضى الميتة · ان الحداثة فى جوهرها مزيج بين تفاؤل الاحياء الذى جاء مع النهضة وتفاؤل المستقبليين ولكنها تتلمس فى تشـاؤم موضـع خلاص أكيد سواء أكان هذا الخلاص فى صورة التكنولوجيا ، أو مجتمع لا طبقى ، أو حكم الصفوة المختارة ، أو التنظيم العقلانى لاقتصاد العالم (أى اجابة مؤقتة طرحت فى السنوات المائة الأخيرة) » ·

— Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture, p. 349.

(١٧٦) يخلص جنكس فى المرجع السابق (ص ٢٥٠) الى أن ذلك العصر يتسم « بوضع القواعد وفى الوقت نفسه كسرها » ولا شك أنه مهتم

بكيفية كسر القواعد الموضوعة فى المستقبل رغم أنه قد يعارض أسباب هذا الكسر · ويمكن القول بأن جنكس مزج فى كتابه (١٩٨٧) بعض أفكار نظرية التفكيك مع أفكاره عن ما بعد الحداثة ، فمثلا يقول فى الختام ان بعض الأعمال بعد الحداثية تشير الى « مركز مفقود » كما يقول ان الأفكار الكامنة وراء هذه الأعمال قد يحدث لبس بينها وبين فكرة « موت الشخص » وهى فكرة تنتمى للحداثة المتأخرة ، مما يبين للقارىء أن جنكس لم يكن مهيأ لفهم ما بعد الحداثة كحركة تعنى « كله ماشى » · (انظر الفصل السادس ـ حاشية ٢٢ لمزيد من المعلومات عن عمل جديد لجنكس قيد الاعداد خلال وقت طباعة هذا الكتاب) ·

النظريات البديلة :

(١) على سبيل المثال انظر استعراض افكار لوسيان كرول فى الفصل الثالث ·

(٢) انظر البيليوجرافيا فى آخر هذا الكتاب حيث تجد فيها عناوين بعض اعمال لوسيان كرول وروب كرير ·

(٣) انظر الفصل الرابع ـ حاشية ٦٤ ·

(٤) — Heinrich Klotz. The History of Postmodern Architecture, translated by Radka Donnel (Cambridge, Mass., and London, 1988), Preface.

(٥) انظر الفصل الرابع ـ حاشية ٦٤ ·

(٦) انظر الفصل الرابع ـ حاشية ٦٣ ، وانظر :

— Kenneth J. Frampton. « Towards a Critical Regionalism » in Hal Foster (ed.), Postmodern Culture (London 1985), pp. 16-30.

(٧) — Kenneth Frampton. « Some Reflections on Postmodernism and Architecture, » ICA Documents 4/5 (1986), pp. 26-9.

بعض افكار هذا البحث يجدها القارىء أيضا فى مقالات فرامبتون فى :

— Kenneth Frampton (ed.). Modern Architecture and the Critical Present (London, 1982).

(٨) — Frampton. « Some Reflections on Postmodernism and Architecture ; p. 26.

فى موضع آخر يقول فرامبتون ان عمارة ما بعد الحديث التى يصفها جنكس جنحت نحو التكنيك الخالص او التأثير البصرى الخالص » ·

— Frampton. « Towards a Critical Regionalism ». p. 19.

(٩) — Frampton. « Some Reflection on Postmodernism and Architecture ». p. 27.

(١٠) المرجع السابق ـ فى هذه الصفحة يشير فرامبتون الى رأى Peter Wollen الذى يميز بين « الريادية السلبية والايجابية » حيث أن الريادية الايجابية تفترض أن أصحابها يرون أنفسهم وأعمالهم أهلا للمشروع الحديث للتنوير والتحديث أما الرواد السلبيون فهم منخرطون تماما فى عملية تحلل الثقافة البرجوازية برمتها بما فى ذلك مشروع التنوير الايجابى » ، وبعد ذلك يصف فرامبتون « الثقافة النقدية » بأنها « تحول الرواد » • ولعل ما يقوله فرامبتون عن درجة تفاعل العناصر المختلفة فى هذا التحول بحاجة الى مزيد من التوضيح عما يكتبه (ص ٢٨) ، وربما يحتاج فرامبتون أيضا لمزيد من البحث حول التمييز بين نوعى الريادية اللذين يتحدث عنهما ليرى مدى انطباق تلك النظرة على رواد الماضى وامكانية استخدامها كمنطلق نحو الامكانات المستقبلية • وبمقارنة هذه النوعيات من الريادية بآراء جنكس نرى أن نظرياته لا تتفق مع اللون السلبى منها ، ولا تتغاضى عن كافة جوانب التحديث الذى يوحى به مفهوم الريادة الايجابية •

(١١) انظر المرجع السابق لفرامبتون ـ ص ٢٦ •

(١٢) انظر نقد جنكس للعمارة التى تستخدم التكنولوجيا المتقدمة والتى يعدها جيمسون وآخرون طرازا بعد حديث • ويلاحظ أن جنكس يصف الاقليمية النقدية عند فرامبتون بأنها تنتمى للحداثة المتأخرة وذلك فى مقدمة طبعة ١٩٨٤ من :

The Language of Post-Modern Architecture (London), p. 6.

كما ينتقد دفاع فرامبتون عن الحداثة ونقده للزخرفية (ص ١٥٢) •

(١٣) — Jencks. « The Post-Avant-Grade », Art & Design, Vol. 37, no. 8 (1987), p. 17.

(١٤) — Frampton. « Some Reflections on Postmodernism and Architecture » pp. 26 ff.

وانظر حاشية ١٠ أعلاه •

(١٥) انظر الفصل الرابع ـ حاشية ٩٩ وما يتعلق بها من نص هذا الكتاب • من باب المفارقة أن فرامبتون وجنكس يؤكدان على أهمية اسهام المعمارى فى اقامة المجال الشعبى العام • (انظر مناقشة المجال أو النطاق الشعبى فى الفصل الرابع ، وحاشية ٤٩ فيه ، وانظر أيضا :

— Frampton. Some Reflections on Postmodernism and Architecture », p. 28.

(١٦) انظـــر :

— Portoghesi, « The End of Prohibitionism », in Gabriella Borsano (ed.) Architecture 1980. The Presence of the Past.

Venice Biennale (New York, 1980), pp. 9-13.

يتحدث بورتوجيزى فى ص ٩ عن اعتقاده فى أهمية تقدير التراث التاريخى ، وعن اختلافه مع فرامبتون حول البينالى وانسحابه من لجنة اختيار مصـــممى Stranda Nobissima لأسـباب عديدة منهـا اقتراح فرامبتون ادراج Rem Koolhaas (وقـد رأينـا أن كولاس كان من المعماريين الذين عرضت أعمالهم فى معارض فن العمـارة « التى تعتمد على تفكيك الانشاء ») • وقد كتب جنكس فى هـذا الكتاب المذكور مقـالا بعنوان :

— Towards Radical Eclecticism, pp. 30-7.

(١٧) — Paolo Portoghesi : Postmodern : the Architecture of the Post-Industrial Society (New York, 1984, 1984), p. 7.

(١٨) المرجع السابق ـ ص ١٢ • فى ص ١٠ يقول بورتوجيزى ان جنكس من « أقدم المعلنين عن هذا العرض الجديد » (ما بعد الحديث فى فن العمارة) وعلى الرغم من أن تعريف جنكس لما بعد الحديث بوصفه طراز المزاوجة « يغطى الملمح المشترك بين أهم الأعمال التى ظهرت فى العقد الأخير والتى تغلبت على الأزمة الأيديولوجية التى عانت منها الحركة الحديثة » فان هذا التعريف « لا يلبى الضرورة التاريخيـة التى توجب الربط بين التحول فى ثقافة المعمار والتغيرات العميقة التى حـدثت فى المجتمع ، مما يهدد بقصر ظاهرة ما بعد الحديث على مجال المعمار وحده ومن ثم يغدو تعريف جنكس تعريفا سيكلوجيا ، لا تعريفا نقديا ـ تاريخيا »•

(١٩) المرجع السابق ـ ص ٢٨ •

(٢٠) المرجع السابق ـ ص ٧ •

(٢١) المرجع السابق ـ ص ١١ •

(٢٢) المرجع السابق • فى ص ٦٨ يقول بورتوجيزى ان مجتمع ما بعد التصنيع الجديد لن يكون بحاجة الى مدن ناطحات السحاب التى ظهرت فى المجتمعات الصناعية المتأخرة زمنيا ، وان تكنولوجيا المعلومات الجديدة ستصبح فى متناول يد الفرد فى المنزل أو المكتب سـواء بسواء بحيث تعود « المدن الصغرى الى لعب دور فى استهلاك ثقافة العاصمة

واستقبالها استقبالا سلبيا ، بل وفى الابداع المستقل لتلك الثقافة وتبادلها » •
وهذا القول يستدعى للأذهان اصرار جنكس على تحقيق الاتصال بين مشيد البناء ومستخدمه فى المدن ، كما يلاحظ أيضا فى هذا السـياق أن جنكس يشير الى اهتمام ما بعد الحداثة باسترجاع النطاق الشعبى الذى يقابله فى اتجاه الحداثة الاصرار على الصروح المستقلة •

— The Language of Post-Modern Architecture, p. 108.

وفى طبعة ١٩٨٧ من هذا الكتاب يتحدث جنـكس (ص ٥) عن مجتمع ما بعد التصنيع الذى تنجز فيه الأعمال فى المنـازل والمكـاتب لا المصانع •

(٢٣) — Portoghesi : Postmodern, p. 8.

(٢٤) المرجع السابق •

(٢٥) المرجع السابق •

(٢٦) المرجع السابق ـ ص ١١ •

(٢٧) المرجع السابق ـ ص ٣٩ •

(٢٨) المرجع السابق ص ٤٢ •

(٢٩) المرجع السابق •

(٣٠) المرجع السابق ـ ص ٤٢ـ٤٦ •

(٣١) المرجع السابق ـ ص ٧٢ •

(٣٢) المرجع السابق •

(٣٣) المرجع السابق ـ ص ٧٣ •

(٣٤) المرجع السابق ـ ص ٨ • وانظر أيضا ص ١٢ من المرجع نفسه حيث يشير بورتوجيزى الى تورين Touraine .

(٣٥) المرجع السابق ـ ص ٧٣ • وانظر الفصل الثانى ، حاشية ٥٤ عن تعليقات تورين عن القوى المتحكمة فى تطور المدينة ، وانظر الفصل الرابع حاشية ١١٩ عن نقد بودريلار للأبنية الحديثة مثل مركز بومبيدو •

(٣٦) المرجع السابق لبورتوجيزى ـ ص ٧٥ •

(٣٧) اشرنا ان ما كتبه بورتوجيزى نشر عام ١٩٨٢ •

(٣٨) نتناول هنا رفض فولر لنظريات ما بعد الحداثة التى تستلهم التفكيك أو المزاوجة باعتباره نقدا لهاتين المدرستين مثلما نقدهما هابرماس ، كما نتناوله أيضا بوصفه نظرية بديلة عن ما بعد الحداثة لأن فولر يطمح نحو شكل أكثر مثالية من ما بعد الحداثة بالنسبة لما هو موجود فيها بالفعل (انظر الجزء التالى من هذا الكتاب) ·

(٣٩) — Peter Fuller. « The search for a Postmodern Aesthetic ; in John Thackara (ed), Design after Modernism. London, 1988), pp. 117 ff.

(٤٠) المرجع السابق ــ ص ١١٧ ·

(٤١) المرجع السابق ــ ص ١٢٣ ·

(٤٢) — Peter Fuller. Theoria : Art and the Absence of Grace (London, 1988), p. 6.

(٤٣) المرجع السابق ــ ص ٤٥ ·

(٤٤) — Fuller. « Towards a New Nature for the Gothic » Art and Design, Vol. 3, nos 3/4 (1987), Profile 2, The Post-Modern Object (London, 1987), pp. 8-9.

(٤٥) — Fuller. Theoria, p. 213.

فى ص ١٨٣ من هذا المرجع يشير فولر الى « الجدب الاستطيقى فى الحداثة المتأخرة وما بعد الحداثة » ، ويكرر نقده السابق الذى وجهه عام ١٩٨٧ الى مسلسل تليفزيونى عنوانه State of the Art للطريقة التي عرض بها ما بعد الحداثة (ص ٢١٢ وما بعدها من المرجع نفسه) ·

(٤٦) — Fuller. Theoria, p. 213.

(٤٧) — Fuller. Towards a New Nature for the Gothic, p. 7.

(٤٨) — Fuller. Theoria, pp. 233-4.

يتحدث فولر عن « عصر ما بعد الحديث » الذى « يعيد فيه العلم اكتشاف المعانى الجمالية والروحية فى الطبيعة » ·

(٤٩) — Peter Fuller. Art and Post-Industrialism. in his The Australian Scapegoat (Perth, 1986), p. 37.

(٥٠) انظر :

— « Toward a Fuller Meaning of Art, Peter Fuller interviewed by

Colin Symes », in Fuller The Australian Scapegoat, p. 54.

فى مقال سابق كتبه فولر ، يشير الى أن أفكار موريس تتصل بمجتمع ما بعد التصنيع · ولكنه لا يزيد على ذلك فى أمر تلك الصلة :

Fuller. « Conserving Joy in Labour », in William Morris Today (London, 1984), pp. 90-3.

(٥١) انظر الفصل الرابع ـ حاشية ٧٣ ·

(٥٢) انظر الفصل الرابع ـ حاشية ٧٣ ·

(٥٣) — Fuller. The Search for a Postmodern Aesthetic, pp. 130 ff.

يقول فولر ان الرياضيات والتكنولوجيا الأعقد ربما تكون أكثر حساسية لتنويعات وتفاصيل الطبيعة ، ومن ثم أقدر على وصف وتمثيل هذه التنويعات والتفاصيل ·

(٥٤) انظر ما تقدم عن بنتى فى الفصل الثانى لمزيد من المعلومات عن نظرياته · وعلى الرغم من أن آرثر بنتى يعد من أتباع ويليام موريس فانه أكثر تشككا بشأن استخدام الآلة لتحل محل العمالة بحيث يتحرر الرجال والنساء للاشتغال بالفنون · والمعتقد أن بنتى يؤثر الطراز المعمارى النورماندى عن القوطى ، ومع ذلك لا نجد اختلافا كبيرا بينه وبين فولر من حيث نقده للأساليب والمواد المعمارية الحديثة ، والحساسية المقترنة بها ·

(٥٥) على سبيل المثال ، انظر الجزء الثانى من :

— Habermas. Theory of Communicative Action (Boston, 1987)

(٥٦) يمكن القول بأن كلا من فولر وهابرماس توسعا فى نقد مدرسة فرانكفورت للعقلانية الآلية التى تزايدت بسبب التحديث (مثلما فعل ليوتار) · انظر ما يقوله هابرماس انطلاقا من نقد ماركيوز Marcuse للعقلانية التكنولوجية فى :

— Habermas. Theory of Communicative Action.
— Fuller. Theoria.

(٥٧) انظر استعراض هذا الموضوع فى الجزء الخاص بهابرماس فى الفصل الثالث ·

(٥٨) يلاحظ أن نظرية التفكيك تنكر دور الفرد ، وأن نظرية جيمسون تتحدث عن موت الفرد البرجوازى القديم ، بالاضافة الى النظريات التى تنصب على هذا الموضوع ، مما يوحى بأن الفـرد غير قادر على التمتع « بعقلانية القيمة » الفردية ، أو على المشاركة فى أى رأى جماعى عن القيم ، كتلك التى يتحـدث عنها هابرماس واخرون حيث انه فى كلتـا الحالتين يلزم وجود أفراد قادرين على تقرير القيمة بأنفسهم • وقد أشرنا الى أن نظرية موت الفرد لا توضح مطلقا كيف تمكن أصحابها من الاقتناع بتلك النظرية • أو كيف تظل النظرية نظرية ذات مغزى مع وجود هذا الاقتنـــاع ، أو كمـا يقـــول برادبورى كيف اسـتطاع هؤلاء ان يكتبوا كتبهـم ومقالاتهم فى المقـــام الأول •

(٥٩) — Fuller. Theoria, pp. 212 ff.

(٦٠) — Victor Burgin. The End of Art Theory : Criticism and Postmodernity (London, 1986), p. 204.

(٦١) المرجع السابق ـ ص ٢ انظر أيضا ما تقدم عن حسن وفيدلر وجيمسون وهويسن ••

(٦٢) — John Fekete (ed.), Life After Postmodernism (London, 1988), p. ii.

(٦٣) المرجع السابق ـ ص (iii)

(٦٦) المرجع السابق ـ ص (xiv) •

(٦٥) بعض الأعمال النسبية يمكن نقدها على أساس أن الحكم على قيمة معينة فيها ربما يضع تلك القيمة موضع الشك من حيث وجودها وصلاحيتها • ولكن هذا الأمر لا يخلو من مشاكل منها التعميم على أساس حكم قيمى خاضع للنقد ، ومنهـا أيضا تصور وجود هوية بين الحـكم أو دفاع عن القيمة ، والقيمة المعنية ذاتهـا • كما أن النقـد النسبى لذاتية أحكام القيمة قد يكون نفسه نسـبيا انطلاقا من مقدماته نفسها • ومن الآراء الفلسفية المفيدة فى هذا المقام نذكر :

Len Doyal and Roger Harris. Empiricism, Explanation and Rationality : an Introduction to the Philosophy of Social Sciences (London, 1986), pp. 118 ff.

(٦٦) — Charles Jencks. Post-Modernism : the New Classicism in Art and Architecture (London, 1987), p. 12.

يصف جنكس ما بعد الوضعية المنطقية بأنها حديثة ، وليست بعد حديثة ٠

(٦٧) يعود هذا الخلاف الى القرن التاسع عشر طبقا لمقدمة :

— The Positivist Dispute in German Sociology, 1969. English Translation by Glyn Adey and David Frisby (London, 1976).

(٦٨) — Fekete. Life After Postmodernism, p. xii.

يشير فيكيت هنا الى هابرماس وجيدنز ، ولكن لا يشير الى موقفهما من ما بعد الحداثة ٠

(٦٩) يشير فيكيت نفسه (ص xii) الى دور جيدنز فى تحليل المقابلة بين « الحقبة والقيمة » ، ولكنه يتجنب مناقشة آراء جيدنز عن ما بعد البنيوية ، أو تمييزه بين العلوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية ٠ انظر البحث الذى كتبه جيدنز عام ١٩٨٤ :

— Giddens. « The Social Sciences and Philosophy — Trends in Recent Social Theory, » in Social Theory and Modern Sociology (Stanford, 1987), p. 70.

يقول جيدنز « ان العلوم الاجتماعية تهتم بمن يحملون المفاهيم ويبتكرونها ، وينظرون لما يفعلونه ولظروف هذا الفعل ٠ لقد أصبحت العلوم الاجتماعية الآن تنطوى على هرمنيوطيقا فالعلم نشاط تفسيرى تقوم فيه النظريات مقام أطر المعنى ، ولكن العلوم الاجتماعية تختلف عن العلوم الطبيعية فى أنها تنطوى على هرمنيوطيقا مزدوجة لأن المفاهيم والنظريات التى تطرحها العلوم الاجتماعية تنطبق على العالم المؤلف من الأنشطة وأصحاب التصورات والنظريات » ٠

(٧٠) — Giddens. « Structuralism, Post-Structuralism and the Production of Culture », in Social Theory and Modern Sociology, p. 89.

(٧١) المرجع السابق ـ ص ٩٩ ٠

(٧٢) الى أى حد يتفق المنتمون لما بعد الحداثة مثل جنكس مع القول بأن تحليل ثنائية « الحقيقة ـ القيمة » عنصر محورى فيما بعد الحديث ؟ تتوقف اجابة هذا السؤال على مدى استخدام هذا التحليل كجزء من التناول التفكيكى لقيمة ما بهدف اخضاعها لتفسير الدافع عنها ، وتتوقف على مفهوم الفرد المستخدم لوصف الدافع ، فهل هو طرف يتمتع بقدر من الحرية فى الاختيار ، أم هل هو مسير تحت وطأة الأطر المقيدة التى تغلب على وجهة نظر ما بعد الحداثة التفكيكية ازاء المجتمع المعاصر ؟ ٠

— Andreas Huyssen. « Mapping the Postmodern » in (٧٣)
After the Great Divide : Modernism, Mass Culture and Postmodernism (Indiana, 1986 : London 1988), p. 198.

(٧٤) يشير هويسن بايجاز الى جنكس فى :

After the Great Divide, pp. 186-7.

باعتبار أن جنكس من نقاد الحداثة ، ومناصر لمزج الطرز فى ما بعد الحداثة · وفى ختام استعراض هويسن لعمارة ما بعد الحداثة (ص ١٨٧ـ ١٨٨) يشير الى :

— Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour. Learning from Las Vegas (Cambridge, Mass., and London, 1988).

ويشير الى الطبيعة الشعبية التى يراها عنصرا جوهريا فى ما بعد الحديث ·

وجدير بالذكر أن جنكس يثير موضوعات أخرى عديدة عن ما بعد الحداثة ، منها العودة الى الفرد والتواصل بين الأفراد ، مما قد يكون له مغزى عند المعترضين على انكماش الفرد فى الاتجاهات التفكيكية أو ما بعد التفكيكية أو بعد البنيوية فى مذهب ما بعد الحداثة · كما أن جنكس يشيد بأعمال العديد من النساء في مجال الفن والعمارة والتنظير في مختلف أعماله عن ما بعد الحداثة على العكس من المنتمين لما بعد الحداثة التفكيكية أو نقاد عمارة ما بعد الحداثة الذين يميلون للتركيز على الرجال فى مجال النظرية والتطبيق ·

(٧٥) يلاحظ أن مفهوم دور الفرد فى النظرية البنيوية وما بعد البنيوية يتوارى مما قد يكون أيضا سببا فى توارى فكرة المرأة كانسان قادر على اتخاذ قرارات والقيام بافعال متعلقة بالقيمة وذلك فى بعض نظريات النقد النسوى الحديثة او الحديثة المتأخرة التى تقوم على افكار ما بعد البنيوية ·

— E. Ann Kaplan. « Feminism/Oedipus/Postmodernism : The Case of MTY » in Postmodernism and its Discontents (London and New York, 1988), p. 42. (٧٦)

(٧٣) فى المرجع السابق تقول كابلان « يجب أن نستمر فى التحدث بألوان متعارضة من الخطاب ··· حتى نبنى انسانا جديدا قادرا على العمل من أجل ما بعد الحداثة الفاضلة التى نحلم جميعا بتحقيقها » · وهذا ليس معناه « الاحتفاء بتداعى كل التصنيفات والخلافات والحدود

ـ كما يفعل بودريلار وأتباعه فيما يبدو أحيانا » • ويلاحظ أن كابلان تشير هنا الى لون من ما بعد الحداثة هو مجرد أحد تنويعات ما بعد الحداثة التفكيكية وهو مالا تنتبه اليه كابلان (حيث تعتمد أن كابلان الى حد كبير على المرجع التالى فى نظرتها لما بعد الحداثة المعاصرة :

— Arthur Kroker and David Cook. The Postmodern Scene : Excremental Culture and Hyper-Aesthetics (Montreal, 1986).

كما يلاحظ أنها تغفل عن التعرض لاتجاهات الحداثة التى تخالف بودريلار أو مذهب التفكيك رغم وجود هذه الاتجاهات فعلا •

(٧٨) انظر ما كتبه جنكس عن « التلفيقية الراديكالية » والمبادىء التى طرحها عام ١٩٨٧ عن ما بعد الحديث تاكيدا لايمانه بدور الشخص الفاعل •

(٧٩) عبارة « كله ماشى » « Anything goes » تولد مشاكل اذا حاولنا تطبيقها على تفسيراتها ، لأن معناها يقتضى ألا نطبقها على ذاتها • (فلو كان صحيحا أن « كله ماشى » لكانت هذه العبارة تصدق على كل شيء حتى على نقيضها ، وهو أنه لا يوجد أى شيء صالح مطلقا) • ومن المعروف أن بعض النقاد المعاصرين يزعمون أن النص لا يحمل أى معنى ثابت نظرا للهرمنيوطيقا الكامنة فى عملية تفسير كلمات نص آخر مما قد يضطر القارىء لفرض معنى ما على نص ما ليخرج منه برسالة واضحة ، وعلى الرغم من ذلك يستطيع القارىء الذى يقرأ بعين ناقدة أن يستخرج المعاني الواضحة من النص ، وهو مدرك للأسس التى يعتمد عليها فى التفسير • وكان معظم المتخصصين فى الهرمنيوطيقا قبل القرن العشرين يرون أن الهدف من قراءة النص هرمنيوطيقيا ليس هو زيادة الاحساس « باستحالة تحديد المقصود فى مفهوم ايهاب حسن عن ما بعد الحداثة ، وانما الاقتراب أكثر من معانى النص الواضحة والمستترة • وقد تطورت بعض اتجاهات ما بعد الحداثة على أسس تفكيكية نسبية ، وقريبة زمنيا أكثر من الهرمنيوطيقا السابقة على ما بعد الحداثة ، ولكن هذه الاتجاهات الأحدث تتطلب من القارىء مقدرة على تمييز رأيه عما سواه من آراء ، وفهم لما يقوله • ومن خلال مختلف ألوان ما بعد الحداثة التى يستعرضها هذا الكتاب، وفى ضوء تزايد عدد نظريات ما بعد الحديث مؤخرا وما ارتبط بها من مفاهيم ، لابد أن يكون القارىء قد صار قادرا على التفريق بينها بمزيد من الدقة ، وعلى فهم أفكار هذه النظريات فهما دقيقا أكثر من ذى قبل •

(١) انظر تفصيل ذلك فى الفصل الثانى ·

(٢) أوضحنا فى الفصل الثانى أن بل يستخدم مصطلح ما بعــد الصناعى فى مقابل ما بعد الرأسمالى الذى استعمله Ralf Dahrendorf لأن بل يتعامل مع المتغيرات القطاعية فى الاقتصاد ، أما دارندورف فيتناول علاقات السلطة فى المصنع ·

(٣) انظر تفصيل ما تقدم عن تورين فى الفصل الثـــانى ، حيث نستعرض مفهوم المجتمع بعد الصناعى عنـــده كمجتمع « تكنوترونى » (مجتمع التكنولوجيا والالكترونيات) ، مبرمج ·

(٤) انظر الفصل الثانى · حاشية ٣٢ ·لا يظهـــر مصطلح ما بعــد الصناعى عند توفلر هنا ، ولكن وصفه للمجتمع يتردد فى كتابات كثيرة تستخدم مصطلح ما بعد الصناعى فى وصف مجتمع المستقبل حيث يتغير الشكل الحالى للمجتمع وثقافته تغيرا جذريا بفعل التكنولوجيات الجديدة (انظر رؤية توفلر للعصر بعد الصناعى الجديد ، الذى يعـــده الموجة الثالثة من موجات التغيير ، وفيه يعود الانسان للعمل فى المنزل الذى يصبح كالكوخ الالكترونى » : The Third Wave. 1980. ·

ومن المنظرين الذين أثروا على مفاهيم « ما بعد التصنيع » ، كما أوضحنا فى الفصل الثـــانى ، مارشال مكلوهان الذى ترجع أعمـــاله عن التطورات الجديدة فى وسائل الاتصال وآثارها الى الســـتينات على الأقل ·

(٥) — Bell. The Coming of Post-Industrail Society (Harmondsworth, 1976), pp. 14 ff.

انظر عرض هذه النقطة وغيرها من سمات مجتمع ما بعد التصنيع كما يراه بل فى الفصل الثانى من هذا الكتاب ، ويلاحظ أن بل نشر فى عدة مقالات قبل عام ١٩٧٣ بعض الأفكار التى أبرزها بعد ذلك فى كتابه المنشور عام ١٩٧٣ ·

(٦) ذكر مايكل كولنز مؤخرا أن بفسنر استخدم مصطلح ما بعد الحديث فى مقال له عام ١٩٦١ :

— « The Return to Historicism ». republished in Pevsner. Studies in Art, Architecture and Design, Vol. II (London, 1968), p. 258.

حيث يصف هذا المصطلح العقلانية المضادة بعد الحديثة ٠

انظر كولنز :

— Michael Collins and Andreas Papadakis. Post-Modern Design (London. 1989), p. 18.

(٧) — Jencks. « Why Post-Modernism ? » in « Post-Modern History », Architectural Design Profile 10. in Architectural Design, Vol. 48, no. 1 (London, 1978), p. 14.

يشير جنكس الى أن جوزيف ريكويرت Joseph Rykwert يستخدم مصطلح « طراز ما بعد الحركة الحديثة » فى مقاله :

— Joseph Rykwert. « Ornament is no Crime » in Studio International (September 1975) p. 95.

ونشر هذا المقال مرة أخرى فى :

The Necessity of Artifice (London, 1982), pp. 92-101.

يقدم ريكويرت لهذا المقال (ص ٩٢) فيقول : « ما ندمت على شيء نشرته الا مصطلح « طراز ما بعد الحركة الحديثة » الذى خاننى التوفيق فى استخدامه للاشـارة الى أعمـال بول رودلف Paul Rudolph ٠ ولكن لندعه كما هو » ٠ وفى ضوء الاستخدامات الأخرى القريبة لمصطلح ما بعد الحديث فى العمارة ، نجد مشكلة أخرى عند ريكويرت تتصل بطراز « ما بعد الحركة الحديثة » حيث يقول ان رودلف هو « الهدف الذى يحبذ » اتباع فنتورى الهجوم عليه ٠

(٨) انظر عرضنا لآراء بل فى الفصل الثانى والحواشى المتعلقة ببل

(٩) — Stern. « Art the Edge of Modernism », in Architectural Design, Vol. 47, no. 4 (April, 1977), pp. 274-86.

فى مقـال آخـر لستيرن :

« The Doubles of Post-Modern », in The Harvard Architectural Review, Vol. 1 (Spring 1980), pp. 75-87.

يقول انه استخدم مصطلح ما بعد الحديث لأول مرة فى بحث كتبه عام ١٩٧٦ بعنوان :

« Possibly, the Beaux-Arts Exhibit means something after all » in Ap-positions, Vol. 8 (Spring 1977), pp. 169-171.

حيث يصف ستيرن « التغير المزاجى » الذى طرأ على العمارة فى ذلك الوقت · لمزيد من التفاصيل انظر ص ٧٦ ـ حاشية ٤ فى :
« The Doubles of Post-Modern »

(١٠) انظر مناقشة آراء كولر فى الفصل الأول ·

(١١) لمزيد من التفصيل انظر الجزء الخاص بليوتار فى الفصل الثالث ·

(١٢) انظر Stern. « The Doubles of Post-Modern », pp. 75-87. —

فى ص ٧٦ يقول ستيرن : « ثمة ثنائية نلمسها فى ما بعد الحديث ، تتألف من حساسيتين مستقلتين ولكنهما مرتبطتان ، فالأولى نزعة تدعو للانفصال التام عن النزعة الانسانية الغربية التى ترجع الى ٤٠٠ عام مضى · والثانية هى النزعة التقليدية التى تدعو الى العودة الى النزعة الانسانية الغربية والاعتراف باستمرارية ثقافتها ، وتعتبر الحداثة جزءا منها » · وكان ستيرن قد سبق أن وصف التوجه الانفصالى بعد الحديث بأنه انفصال عن الحداثة والحقبة الحديثة ، أما التوجه التقليدى بعد الحديث فيقال انه يدعو لتحرير الانتاج الجديد من قيود الحداثة الصارمة خاصة جوانبها الراديكالية والعدمية (مثل الدادية والسيريالية) وفى الوقت نفسه التوائم مع الاتجاهات الأخرى فى النزعة الانسانية الغربية ، خاصة ما يميز منها فترة ما قبل الحداثة أى الرومانسية التى ازدهرت بين ١٧٥٠ و ١٨٥٠ · ويلاحظ أن ما بعد الحداثة التقليدية التى يراها ستيرن قد تتناسب مع رؤية جنكس عن ما بعد الحداثة بوصفها مزجا للحداثة بتوجيهات أقرب للنزعة الانسانية ، وعلى الرغم من ذلك فقد استقر رأى جنكس بعد عام ١٩٨٠ على أن الطراز الكلاسيكى هو انسب الطرز لتلك المزاوجة ، الأمر الذى يختلف عن ستيرن الذى يعد الرومانسية خير مثال للنزعة الانسانية التى تلتجىء اليها ما بعد الحداثة التقليدية ، أما ما بعد الحداثة الانفصالية التى يعدها ستيرن احدى ثنائيات ما بعد الحداثة فهى من وجهة نظر جنكس حداثة متأخرة لا ما بعد حداثة ولا احدى ثنائياتها ·

انظر : Jencks. What is Post-Modernism ? (London, 1986), p. 32.

— Portoghesi. « The End of Prohibitionism ». in (١٣)
Gabriella Borsano (ed.), Architecture 1980 : the Presence of the Past (New York, 1980), p. 9.

يتحدث بوتوجيزى عن ما بعد الحديث فيقول انه « عودة فن العمارة الى رحم التاريخ » واعادة استخدام الأشكال التقليدية فى سياقات جديدة من العلاقات والروابط •

(١٤) انظر الجزء الخاص بهابرماس فى الفصل الثالث •

(١٥) انظر الجزء الخاص بفولر فى الفصل الخامس •

(١٦) انظر ما تقدم عن نظريات فولر فى الفصل الخامس ، وعن جنكس فى الفصل الرابع •

(١٧) فى كتاب ظهر حديثا لساراب •

— Madan Sarup. An Introductory Guide to Post-Structuralism and Post-Modernism (New York and London, 1988).

يجد القارىء فصلا موجزا عن هذا الموضوع ، وفى ص ١١٨ يقول ساراب ان مصطلح ما بعد الحداثة سيستخدم كمرادف لمصطلح ما بعد البنيوية •

— Frank Kermode, History and Value (Oxford, 1988), (١٨)
pp. 145-6.

ينتقد هذا الكتاب « ما بعد عصر الحداثة والتصنيع » ما بعد الحداثة التفكيكية لأن المؤلفة ترى ان الكتاب الذين يتناولون هذا الموضوع فى حاجة الى نقد نظريات تنكر امكانية وضع أى تعريفات أو قيم لنفسها ، وفى الوقت نفسه تستخدم تعريفات وقيما مفترضة ومستقرة لترسيخ أفكارها (ومنها الهجوم على إمكانية ارساء القيم أو اليقين) وتفنيد أفكار الآخرين • وقد أشرنا فى مواضع أخرى من هذا الكتاب أننا لا نستطيع تقييم الأفكار المتعلقة بالقيم عند منظرى ما بعد الحداثة ، الا اذا فهمنا المقدمات والفروض التى تحتجب فى أغلب الأحيان وان قامت عليها حجتهم ، ولعل وضوح الحجة يغلب فى المستقبل أكثر من ذى قبل على أى حوار حول ما بعد الحداثة •

(١٩) من الكتب التى تتناول ما بعد الحداثة ، وظهرت بعد اكتمال هذا الكتاب :

— David Harvey. The Condition of Postmoderity (Oxford, 1989).

ويأخذ هنا الكتاب بآراء جيمسون التي تظهر في مقاله لعام ١٩٨٤ حيث يصف فندق بونافنتير خطا بأنه بعـد حديث (انظر ديفيد هارفي ـ ص ٨٨) ، ويستخدم مزيجا من التعريفات المستقاة من حسن ومن اخرين للمقابلة بين ما يسميه « مودرنية فورد » و« ما بعد المودرنية المرنة » « هارفي ـ ص ٣٣٨) • ويلاحظ أن معظم هذه التعريفات عند هارفي ـ كما عند حسن ـ تنطبق على ما يعرف بالظواهر الحديثة أو بعد الحديثة على حد سواء ، ويقول هارفي ان الحديث وما بعد الحديث يبدو أنهما يتسمان بالتدفق (أخذا برأى مارشال برمان عن المودرنية ـ ١٩٨٢) لأن ما بعد الحديث عملية رأسمالية مثل المودرنية كما يقول جيمسون (المرجع السابق لهارفي ـ ص ٣٤٢) ويمكن القول بأن هذا تعريف دائرى لأن اختيار هارفي لفكرة حسن عن التدفق الحداثى المتأخر هو ما خلق ما بعد الحديث اصلا •

(٢٠) من العناصر المهمة فى تطور نظرية ما بعد الحداثة على سبيل الذكر فقط تزايد الاهتمام بموضوع ما بعد الحديث فى الدول السوفيتية التى لها تاريخ فى نقد الحداثة الغربية ومن المدهش أن مصطلح ما بعـد الحديث يمكن أن يكون بمثابة الوداع الأخير للحداثة ، ومؤشرا لظهور شىء مستقل تماما عن ميراث الحداثة ، وقد يستخدم لتوديع المودرنيـة السوفيتية التى ولدت مع ترسيخ دعائم الواقعية الاشتراكيـة على يد زدانوف Zhdanov • وقد أشرنا الى أن تعـريف ما بعـد الحداثة وما بعـد المودرنيـة يتوقف الى حـد ما على دلالة الحـديث فى النظرية والتطبيق قبل أن نلحق به البادئة Post- ، ويتوقف أيضا على فهمنا وتعريفنا لهذه البادئة وعلاقتها بمفهوم الحديث •

(٢١) ما يدور فى ذهنى هنا هو وصف تشارلز جنكس فيما مضى لكيفية تصحيح عمارة ما بعد الحديث لبعض أخطاء العمارة الحديثة ، وآراؤه الأخيرة عن أهمية ايجاد نوع من تعدد القيم • وأذكر أيضا فى هذا المقام أن جنكس يشير فى ختام What is Post-Modernism ? 1986. الى مناقشـة سـير ارنسـت حومبريتش Sir Ernst Gombrich لموضوع القيمة فى خاتمة الطبعة الخامسة عشرة من كتابه :

The Story of Art (Oxford, 1989), p. 498.

حيث يوجد جزء جديد عن ما بعد الحداثة • وأنتهز هذه الفرصة لأشكره على تعليقاته وآرائه النافذة وكلماته الحكيمة التى أسهمت بطريق مباشر أو غير مباشر فى تحليل الموضوعات التى يتناولها هذا الكتاب •

(٢٢) انظر حاشية ٢١ عن آراء جنكس عن موضوع التقنية • عندما كان هذا الكتاب تحت الطبع كان جنكس يعد لعمل جديد عن العالم بعد الحديث ، ينتظر منه أن يتنـاول موضوعات تتعلق بالعـالم المعاصر ومستقبله ، مما لم يفصله فى أعماله السابقة ، كما كان جنـكس قد انتهى من اعداد الطبعة الثالثة من ، What is Post Modernism ? (1986). حيث يثير فيها بعض هذه الموضوعات • وفى خاتمة هذا الكتـاب عن العناصر الأساسية المميزة لنظريات ما بعد الحداثة والتصنيع ينبغى القول ان الطبعة الثانية المزيدة المنقحة (١٩٨٧) من كتاب جنكس بدات فى بحث بعض هذه الموضوعات ، وفى الوقت نفسه اختتمت بالتأكيد على رأى جنكس فى أن ما بعد الحديث هو مزج للحديث بقيم وتطورات متعددة أخرى (ص ٥٦) : « ولعل أقوى مفارقة فى أوضاع ما بعد الحديث ـ التى تقوم على المفارقة أو المفارقة الساخرة ـ أنها يمكن أن تنطوى على الحـديث وما قبل الحديث كعناصر أساسية فى تكوينها ، فلم تحاول اتخاذ موقف عدائى من أية حضارة زراعية ، ولم تحاول تقويض دعائم التصـنيع ، أو تطرح أيديولوجية جمعية واحدة فقط »

(٢٣) باستعراض القيم التى يراها جنكس فى الأعمال التى يناقشها الفصل الرابع نجد أن التواصل ، وانتاج الأعمال الفنية والأبنية هى التى ستثرى الحياة فى المدن بدلا من أن تحط من شأنها •

(٢٤) عبارة « المستقبل ليس كما كان » « The future is not what was » ، تنسب الى استاذ اقتصاد غير معروف حسبما يقول برناره ليفين فى جريدة الصنداى تايمز (٢٢ مايو ١٩٧٧) • انظر :

— J.M. and M.J. Cohen. The Penguin Dictionary of Modern Quotations, 2nd edn. Harmondsworth, 1980, p. 16.

رو ، ميس فان در :

(و)

(ى)

اقــرأ فى هــذه الســلسلة

العنوان	المؤلف
احلام الاعلام وقصص اخرى	برتراند رسل
الالكترونيات والحياة الحديثة	ى · رادونسكايا
نقطة مقــابل نقطة	الدس هكسلى
الجغرافيا فى مائة عام	ت · و · فريمان
الثقافة والمجتمع	رايموند وليامز
تاريخ العلم والتكنولوجيا (٢ جـ)	ر · ج · فوربس
الأرض الغــامضة	ليستردبل راى
الرواية الانجليزية	والتر الن
المرشد الى فن المسرح	لويس فارجاس
آلهة مصر	فرانسوا دوماس
الانسان المصرى على الشاشة	د· قدرى حفنى وآخرون
القاهرة مدينة الف ليلة وليلة	أولج فولكف
الهوية القومية فى السينما العربية	هاشم النحاس
مجموعات النقــود	ديفيد وليام ماكدوال
الموسيقى ـ تعبير نغمى ـ ومنطق	عزيز الشوان
عصر الرواية ـ مقال فى النوع الأدبى	د· محسن جاسم الموسوى
ديلان توماس	اشراف س· بى· كوكس
الانسان ذلك الانسان الفريد	جون لويس
الرواية الحديثة	بول ويست
المسرح المصرى المعاصر	د· عبد المعطى شعراوى
على محمود طـه	أنــور المعـداوى
القوة النفسية للأهرام	بيل شول أدنبيت
فن الترجمة	د· صفاء خلوصى
تولســـتوى	رالف ئى ماتلو
ســـتندال	فيكتور برومبير

رسائل واحاديث من المنفى	فيكتور هوجو
الجزء والكل (محاورات في مضمار الفيزياء الذرية)	فيرنر هيزنبرج
التراث الغامض ماركس والماركسيون	سدني هوك
فن الأدب الروائي عند تولستوى	ف . ع . ادنيكوف
ادب الأطفال	هادى نعمان الهيتى
احمد حسن الزيات	د. نعمة رحيم العزاوى
اعلام العرب في الكيمياء	د. فاضل أحمد الطائي
فكرة المسرح	فرنسيس فرجون
الجحيم	هنرى باربوس
صنع القرار السياسى	السيد عليوة
التطور الحضارى للانسان	جاكوب برونوفسكى
هل نستطيع تعليم الأخلاق للأطفال ؟	د. روجر ستروجان
تربية الدواجن	كاتى ثير
الموتى وعالمهم في مصر القديمة	ا . سبنسر
النحل والطب	د. ناعوم بيتروفيتش
سبع معارك فاصلة في العصور الوسطى	جوزيف داهموس
سياسة الولايات المتحدة الأمريكية ازاء مصر ١٨٣٠ ـ ١٩١٤	د. لينوار تشامبرز رايت
كيف تعيش ٣٦٥ يوما في السنة	د. جون شندلر
الصحافة	بيير البير
اثر الكوميديا الالهية لدانتي في الفن التشكيلي	الدكتور غبريال وهبه
الأدب الروسي قبل الثورة البلشفية وبعدها	د. رمسيس عوض
حركة عدم الانحياز في عالم متغير	د. محمد نعمان جلال
الفكر الأوروبي الحديث (٤ ج)	فرانكلين ل . باومر
الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ١٨٨٥ ـ ١٩٨٥	شوكت الربيعي
التنشئة الأسرية والأبناء الصغار	د. محيي الدين أحمد حسين

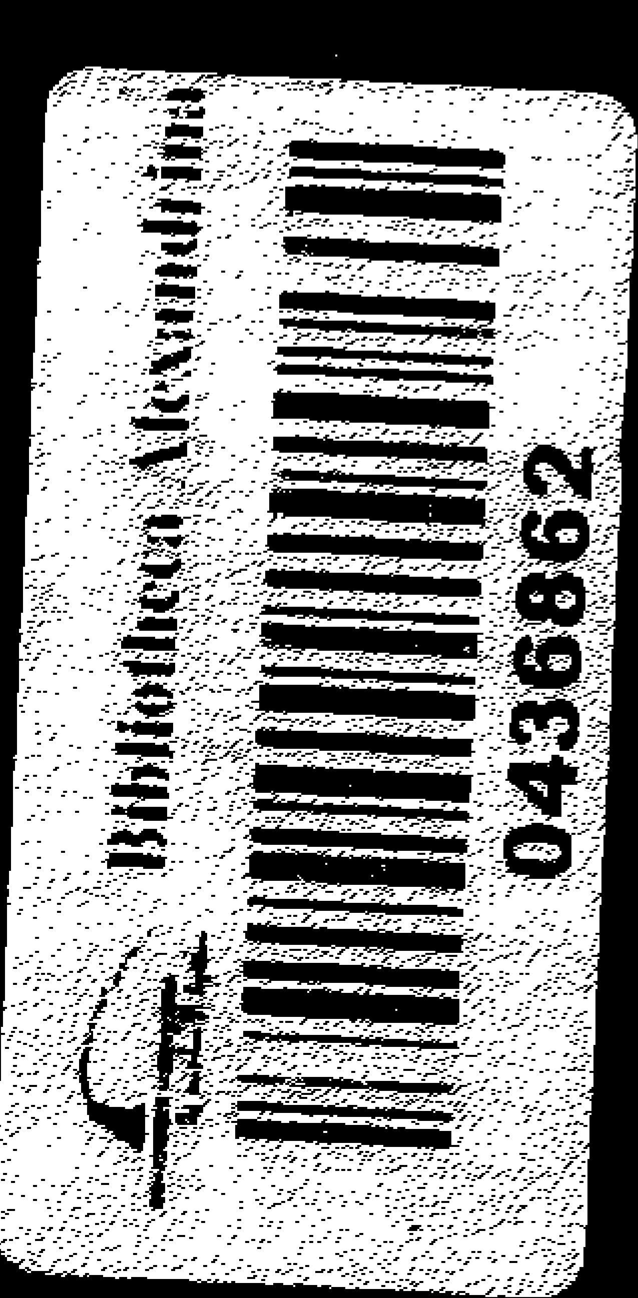
تظريات الفيلم الكبرى	تاليف : ج٠ ج٠ دادلى أندرو
مختارات من الأدب القصصى	جوزيف كونراد
الحياة في الكون كيف نشات وأين توجد ؟	طائفة من العلماء الأمريكيين
حرب الفضاء	د٠ محمد أسعد عبد الرؤوف
ادارة الصراعات الدولية	د٠ السيد عليـوة
الميكروكمبيـوتر	د٠ مصطفى عنانى
مختارات من الأدب اليابانى	صبرى الفضـل
تاريخ ملكية الأراضى فى مصر الحديثة	جابرييل باير
اعلام الفلسفة السياسية المعاصرة	انطونى دى كوسبنى وكينيث هينوج
كتابة السيناريو للسينما	دوايت سوين
الزمن وقياسـه	زافيلسكى ف٠س
اجهزة تكييف الهـواء	ابراهيم القرضاوى
الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعى	بيتر رداى
سبعة مؤرخين فى العصور الوسطى	جوزيف داهموس
التجربة اليونانية	س٠ م بورا
مراكز الصناعة فى مصر الاسلامية	د٠ عاصم محمد رزق
العلم والطلاب والمدارس	رونالد د٠ سمبسون و نورمان د٠ أندرسون
الشارع المصرى والفكر	د٠ أنور عبد الملك
حوار حول التنمية الاقتصادية	والت روستو
تبسيط الكيمياء	فرد ٠ س ٠ هيس
العادات والتقاليد المصرية	جون بوركهارت
التذوق السينمائى	آلان كاسبيار
التخطيط السياحى	سامى عبد المعطى
البذور الكونيـة	فريد هـويل شاندرا ويكراما سينج
دراما الشاشة (٢ ج)	حسين حلمى المهندس
الهيروين والايدز	روى روبرتسون
صور افريقية	دوركاس ماكلينتوك

العنوان	المؤلف
نجيب محفوظ على الشاشة	هاشم النحاس
الكمبيوتر فى مجالات الحياة	د. محمود سرى طه
المخدرات حقائق اجتماعية ونفسية	بيتر لورى
وظائف الأعضاء من الألف الى الياء	بوريس فيدروفيتش سيرجيف
الهندسة الوراثية	ويليام بينر
تربية اسماك الزينة	ديفيد الدرتون
الفلسفة وقضايا العصر (٣ ج)	جمعها : جون ر. بورر وميلتون جولدينجر
الفكر التاريخى عند الاغريق	أرنولد توينبى
قضايا وملامح الفن التشكيلى	د. صالح رضا
التغذية فى البلدان النامية	م.هـ. كنج وآخرون
بداية بلا نهاية	جورج جاموف
الحرف والصناعات فى مصر الاسلامية	د. السيد طه أبو سديره
حوار حول النظامين الرئيسيين للكون	جاليليو جاليليه
الارهاب	أريك موريس ، آلان هو
اخناتون	سيريل الدريد
القبيلة الثالثة عشرة	آرثر كيستلر
التوافق النفسى	توماس أ . هاريس
الدليل الببليوجرافى	مجموعة من الباحثين
لغة الصورة	روى أرمز
الثورة الاصلاحية فى اليابان	ناجاى متشيو
العالم الثالث غدا	بول هاريسون
الانقراض الكبير	ميكائيل البى ، جيمس لفلوك
تاريخ النقود	فيكتور مورجان
التحليل والتوزيع الأوركسترالى	اعداد محمد كمال اسماعيل
الشاهنامة (٢ ج)	الفردوسى الطوسى
الحياة الكريمة (٢ ج)	بيرتون بورتر
كتابة التاريخ فى مصر ق ١٩٠	جاك كرابس جونيور
قيام الدولة العثمانية	محمد فؤاد ، كوبريلى

رقم الايداع بدار الكتب ٧٣٧٩ / ١٩٩٤
ISBN — 977 — 01 — 4041 — 4

هذا الكتاب عرض تاريخى ونقدى لمفهومى «ما بعد الحداثة» وما بعد الصناعى، إذ يناقش بوضوح وشمول رائعين الاستخدامات العديدة المختلفة لمصطلح ما بعد الحديث فى سياق فروع مختلفة من العلم والمعرفة (كالأدب، والعمارة وتاريخ الفن والفلسفة والأنثروبولوجيا والجغرافيا على سبيل المثال لا الحصر). وبالإضافة إلى ذلك يتناول الكتاب بالتحليل مفهوم المجتمع فى فترة ما بعد التصنيع، والذى طالما ارتبط بمفهوم ما بعد الحداثة. وفى هذا المجال يناقش د. روز أعمال عدد كبير من أصحاب النظريات البارزين أمثال حسن وليوتار وجيمسون وفوستر والمؤرخ المعمارى تشارلز جنكس، كما يتناول تحليلات واستخدامات مفهومى ما بعد الحديث وما بعد الصناعى عند كرامبتون وبورتوجيزى وبيتر فولر وبعض النقاد المنتمين إلى المذهب النسوى.

إن هذا الكتاب لهو دليل هام يلبى حاجة ضرورية فى سياق أطروحات يحتدم حولها النقاش ويختلف فيها الرأى.



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب